Die

historischen Volkslieder

der Deutschen

vom 13. bis 16. Jahrhundert

gesammelt und erläutert

von

R. v. Liliencron.

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTAET
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.

HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

Nachtrag

enthaltend

die Töne und das alphabetische Verzeichniß.

Leipzig,
Verlag von F. C. W. Vogel.
1869.

Die Töne.

Die Töne.

Abkürzungen.

Acht und sechzig Lieder = 68 Deutsche Lieder.... (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürmberg durch Johañ vom Berg, vnd Vlrich Newber. (c. 1550.)

Babstsche Gesangb. = Geystliche Lieder. Mit einer newen vorrhede. D. Mart. Luth. Warnung .... Gedruckt zu Leipzig, durch Valentin Babst in der Ritterstraßen M. D. XLV.

Dresd. Cod. M 53 = Handschrift der königl. Bibliothek in Dresden, enthält Aufzeichnungen aus der 1. und 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Amsdorfs Bibliothek stammend, darunter eine große Menge geistlicher und weltlicher Lieder, mit sorgfältig geschriebenen Melodien versehen.

Finck = Schöne außerlesene lieder, des hoch berümpten Heinrici Finckens, sampt andern newen Liedern, von den fürnēsten diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vñ auff die Instrument dienstlich vor nie im druck außgangen. 1536. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürenberg durch Hieronymum Formschneyder.

Forster I, II, III, IV = Ein außbund schöner Teutscher Liedlein zusingen, vnd auff allerley Instrument, zu gebrauchen,sonderlich außerlesen .... Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann vom Berg, Vnd Vlrich Newber MDLX. (Die erste Ausgabe des 1. Theils erschien 1539.) Der 2. Theil ist hier in der Ausgabe von 1565, der 3. in der von 1563, der 4. in der von 1556 benutzt.

Fünf und sechzig teutscher Lieder = T. Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im truck nie vß gangen. (Am Schluß:) Argentorati, apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium. (1537.)

Hamb. Gesangbuch = Melodeyen Gesangbuch ꝛc. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Rüdinger Anno Christi 1604. Enthält vierstimmige Sätze der Choräle von Hieronymus Prätorius, Joachim Decker, Jacob Prätorius und David Scheidemann. Die Melodie in der Oberstimme.

Meister = Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen ꝛc. von Karl Severin Meister. Bd. I.

Ott I = Hundert vnd ainundzwein,tzig newe Lieder, von berümbtenn dieser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Druck nye außgangen. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Nurenberg den 20 tag des monats Augusti Anno ꝛc. 34. Hans Ottl Buchfuerer. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nurenberg durch Jheronimum Formschneyder M. D. XXXIIII.

Ott III = Hundert vnd funfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimm̄, vor nie im truch außgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten diser Kunst gemacht. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Johann Ott, Burger vnd Buchfürer zu Nurmberg. (Am Schluß:) Impressum Normbergae, impensis honesti viri Johannis Otthonis Bibliopolae Anno MDLXIIII.

Schmeltzel = Guter, seltzamer vñ kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich etliche Künstliche Quodlibet, Schlacht, vñ dergleichen, mit vier oder fünff stiñen, biß her, im truck nicht gesehen. MDXLIIII. (von „Wolfgang Schmeltzel, Burger zu Wien".)

Schumannsches Gesangbuch = Geistliche lieder, auffs new gebessert vnd gemehrt, zu Wittē-berg.... (Am Schluß:) Gedruckt zu Leyptzick durch Valten Schumañ. M. D. XXXIX. (Einziges bekanntes Exemplar in der Werniger. Bibl. Hb. 491 s.)

Triller = Ein Christlich Singebuch, fur Layen und Gelerten, Kinder vnd alten, daheim vnd in Kirchen zu singen...... Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarheren zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde.... Gedruckt zu Breßlaw, durch Chrispinum Scharffenberg 1559.

Tucher = Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer von G. Freiherrn von Tucher. Zweiter Theil. Melodienbuch. Leipzig 1848.

Wackernagel, Bibl. = Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert von K. E. Philipp Wackernagel.

Waltherſches Gesangbuch = Geystliche gesangk Buchleyn. Tenor. Wittemberg M. D. IIII (soll heißen 1524) 2. Ausgabe 1535, 3. 1537, 4. 1551. Enthält mehrstimmige Sätze, die Melodie im Tenor.

Werlin = Rhitmorum Varietas. Typi, exempla & modulationes rhythmorum. Opera et studio P. J. Werlini Ord. S. Bened. prof. in Seon 1646. Handschrift, 7 Foliobände. Münch. Bibl. Cod. germ. 3636. Das Werk enthält eine nach der Zeilenzahl geordnete Zusammenstellung aller dem Verf. bekannten Strophenarten (Töne) mit Beispielen und Melodien, letztere mit einem z. Th. bezifferten Baß versehen. Seine Melodien entsprechen manchmal, nur daß sie etwas modernisirt sind, den authentischen älteren Melodien, manchmal aber auch nicht.

Winnenberg = Christliche Reuter Lieder, Gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern Freiherrn zu Winnenberg vnd Beihelsteyn. Nicht spott mit Gott, mein reime ist Wolt Gott solchs thet eyn jeder Christ. Der reVter Weis VnD gVt gesang Haben Vor Gott eIn anDern klang. Zu Stroßburg bei B. Jobin 1582.

Winterfeld = Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes dargestellt von Carl v. Winterfeld. Bd. I—III.

Einleitung.

Ein so loses Verhältniß zwischen Wort und Weise eines Liedes, daß jenes ohne diese selbständig existiren könnte, und daß der Dichter es dem Zufall überläßt, ob sein Lied auch eine Melodie und welche Melodie es erhalte, greift in Deutschland nicht vor der Opitzischen Zeit um sich. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts sind dagegen Wort und Weise nur zwei von einander untrennbare Seiten desselben Kunstwerkes, die erst gemeinsam mit einander ein Lied bilden. Lieder zum bloßen Lesen gab es noch nicht und kein Dichter ließ ein Lied ausgehen, ohne daß er ihm entweder in einer neuen oder einer von einem älteren Liede entlehnten Melodie auch die Form seines Lebens und Wirkens mit auf den Weg gab. Wählte der Dichter in solchem Fall eine im Volk schon umlaufende Melodie oder einen Meistersängerton, dann wird dabei auf seine Wahl natürlich Schönheit und Beliebtheit der Melodie ihren Einfluß geübt haben. Aber ein anderer Grund wirkte häufig nicht minder entscheidend dabei: nämlich irgend eine Verwandtschaft seines neuen Liedes zu dem älteren, irgend eine Beziehung auf dasselbe. Dadurch hatten die Liedersänger einen nicht zu verkennenden Vortheil, denn durch die Beziehung auf das ältere Lied vermochten sie gleich mit der ersten Zeile ihres neuen Liedes gewisse bestimmt gerichtete Empfindungen im Hörer anklingen zu lassen. Das Verhältniß des neuen zum älteren Liede kann dabei ebensowohl in einer Aehnlichkeit als etwa in einem witzigen Gegensatz bestehen. Wenn z. B. das Lied auf den bei Mühlberg gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich, unsere Nr. 557, auf die Melodie des Lutherschen Liedes von den zwei protestantischen Märtyrern zu Brüssel gesungen ward, so liegt die Deutung dieser Bezugnahme auf der Hand: der Kurfürst wird dadurch als heiliger Märtyrer für seine Kirche bezeichnet. Dem Liede Nr. 180 auf Anna von Bretagne, deren Vermählung mit König Maximilian durch Karl VIII. von Frankreich zerrissen ward, erweckte der Dichter eine weiche Stimmung in seinen Hörern, indem er es auf die Melodie eines Liebesliedes sang, welches die Klagen zweier Scheidenden enthält und eben diese selbe Melodie dient wieder zu einer witzigen Wendung, indem sie für ein Lied auf die Auflösung der Ligue von Cambray, Nr. 273, verwendet wird, wobei also der österreichische Pfau und die französische Lilie als die klagenden Liebenden, welche nun von einander lassen sollen, erscheinen.

Es ist klar, wie wenig man unter solchen Umständen das ganze Lied zu kennen behaupten darf, so lange man nicht auch seinen „Ton“ kennt, so lange man nur

seine Worte, nicht auch die dazugehörige Weise hat. Leider aber bleiben wir fast bei allen, dem 16. Jahrhundert voraufliegenden Liedern unserer Sammlung und auch bei gar vielen Liedern des 16. Jahrhunderts ohne Kunde von ihrer Melodie.

Man kann nämlich diese Kunde nur auf zwei Wegen erlangen: entweder dadurch, daß die Melodie sich mit dem Liede wirklich noch verbunden findet, sei es im lebendigen Gesange oder in einer handschriftlichen oder gedruckten Aufzeichnung; oder aber dadurch, daß zu dem Text des Liedes die Bemerkung hinzugefügt ist, in welchem Ton, d. h. dann zugleich auf welche Melodie es gesungen ward. Für die Zeit nun aber vor 1500 versagen alle diese Mittel mit geringen Ausnahmen. Denn im noch lebenden Gesang hat sich nur, durch besondere Umstände, ein einziges unserer Lieder vorgefunden, Nr. 15; vgl. darüber Ton XLVII. Aus Aufzeichnungen der Melodien aber, die in älterer Zeit höchst selten waren, würden wir kaum zu einem einzigen unserer Lieder vor dem 16. Jahrhundert die Melodie kennen, wenn nicht einige uns später, d. h. im 16. Jahrhundert, bekannt werdende Melodien nachweislich schon für Lieder des 15. Jahrhunderts verwandt worden wären. Eine Tonangabe endlich den Liedern beizugeben, ward auch erst seit der Zeit Sitte, wo man begann, die Lieder durch den Druck auf fliegenden Blättern zu verbreiten, während man sie in Handschriften des 15. Jahrhunderts, soviel mir bekannt ist, bei Volksliedern nicht findet. Bei den Liedern dieser Sammlung wenigstens ist mir kein Beispiel vorgekommen. Uebrigens führt selbstverständlich eine solche Tonangabe auch nicht weiter, als daß man darnach die Melodie sicher bestimmen kann; es frägt sich dann immer erst noch, ob man auch dieser Melodie selbst habhaft werden kann. Nur in Einem Falle bedarf es zur Bestimmung des Tones und der Melodie auch nicht einmal einer ausdrücklichen Tonangabe: nämlich bei denjenigen Liedern, die in einem meistersängerischen Ton gedichtet sind. Denn bei den Meistersängern hatte, wie bei den früheren Minnesängern, jeder Ton seinen eigenen Strophenbau und, so viel wir wissen, jeder Ton auch nur eine einzige Melodie. Wenn wir also die Strophenform irgend eines Liedes als diejenige eines sonst bekannten Meistersängertones erkennen und wenn uns daneben die Melodie dieses Tones bekannt ist, so wissen wir damit, daß zu jenem Liede auch diese Melodie gehört. Wir können z. B. an dem Strophenbau des Liedes Nr. 144 erkennen, daß es in „Schilhers Hofton“ gedichtet ward, und wenn nun Tschudi dem Liede Noten hinzufügte, so dürfen wir mit kaum trügender Bestimmtheit behaupten, daß diese Noten uns eben die mit jenem Namen des Schilherschen Hoftones bezeichnete Melodie darbieten. Das also ist ein solcher Fall, in welchem wir aus einer etwa 1530 gemachten Aufzeichnung eine schon 1476 landläufige Melodie kennen lernen.

Erst für das 16. Jahrhundert fangen die Quellen an, reichlicher zu fließen. Schon die jetzt, wie bereits gesagt, aufkommende Sitte, den Liedern eine Angabe des „Tones“, in dem sie zu singen sind, beizusetzen, leistet uns wichtige Dienste. Aber auch die Noten selbst werden, namentlich wo es sich um eine noch neue Melodie handelt, manchmal, wenn auch nicht oft, in den fliegenden Blättern mit abgedruckt, oder Leute, die sich das Blatt kauften, fügten selbst handschriftlich die dazu gehörige Melodie hinzu. Auch ward es jetzt überhaupt gebräuchlicher, wenn man sich ein Lied aufzeichnete, die Melodie dabei zu notiren, während man sie in früheren Zeiten, wohl weil das Notenschreiben den Wenigsten geläufig war, nur von dem Sänger, nach dessen Vortrag man sich den Text aufzeichnete, auswendig zu lernen pflegte. So machte es z. B. der Schreiber der würtembergischen Lieder Nr. 447 ff.,

wie er uns in seiner Reimchronik erzählt (vgl. die Anm. zu Nr. 447, 1, Nr. 448, 1, u. s. w.). Von einem dieser Lieder vermochte er jedoch die Melodie nicht festzuhalten, weil er sie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes hörte, und allerdings müssen wir ihm darin Recht geben, daß auch ein musikalisches Ohr oft nicht im Stande wäre, eine Melodie, die innerhalb eines solchen mehrstimmigen Tongewebes, wie man sie in den Beilagen dieser Sammlung findet, versteckt liegt und aus ihrem wirklichen Rhythmus gänzlich herausgerenkt ist, herauszufinden und festzuhalten. Den erwähnten Aufzeichnungen einzelner Melodien stellen sich sodann im 16. Jahrhundert auch größere Liedersammlungen mit Melodien an die Seite, deren zwei für unsere Zwecke gute Dienste leisteten: eine geschriebene, der Dresdener Cod. M. 53 (dessen Nachweisung ich Herrn Musikdirector Böhme in Dresden danke), und eine gedruckte, nämlich die „Christlichen Reuterlieder" des Freiherrn von Winnenberg, in denen um 1580 beliebte ältere Lieder unter Beibehaltung ihrer Melodien moralisch umgedichtet sind*). In allen bisher genannten Quellen finden sich die Melodien nur einstimmig und ohne jede Zuthat. Denn so sang das Volk sie damals; Begleitungsharmonien in heutiger Weise kannte man noch nicht. Wenn die Melodie anders als einstimmig oder im Einklang der Stimmen und Instrumente gesungen und gespielt ward, dann traten die anderen Stimmen nicht als begleitende Harmonien, sondern als contrapunktische Gegenstimmen hinzu. Wir werden gleich darauf zurückkommen, daß und weßhalb wir uns in alter Zeit auch unter dem Volk eine verhältnißmäßig große Uebung im Singen, ja im Improvisiren solcher contrapunktischer Gegenstimmen verbreitet denken müssen. Diese einstimmigen Aufzeichnungen nun müssen wir als die recht eigentlichen authentischen Urkunden des damaligen Volksliedes betrachten. Aus solchen Quellen stammen in der folgenden Sammlung die Melodien zu Ton Nr. II A und B. IV. XII. XIII. XVII C. XX. XXI. XXXI. XXXII. XL A. XLI. XLVI B. XLIX[b]. LII. LIX. LXI. LXIX. LXX. LXXIV. LXXX. LXXXIII. XCI. XCII. XCIII. XCVI. CXI. CXII und CXIV.

Ganz nahe schließt sich dieser Quelle sodann eine zweite an: die ältesten Gesangbücher der protestantischen Kirche. Es ist bekannt, daß für viele der ältesten Kirchenlieder die Melodien von Volksliedern benutzt wurden. Wo wir also, was freilich leider nicht immer der Fall ist, wissen, welchem weltlichen Ton eine solche Kirchenmelodie entnommen ist, da haben wir in ihr das betreffende Volkslied vor Augen. Denn die Vergleichung mit anderen Quellen lehrt uns, wie wir sehen werden, daß die Melodien, wenn die Kirche sie aufnahm, fürs Erste noch keine wesentlichen Veränderungen erlitten. Das war ja auch nur natürlich; wollte man doch eben das Volk, indem man ihm seinen Rang als Gemeinde zurückgab, singen lassen, was und wie es zu singen gewohnt war; sonst hätte die Gemeinde natürlich nicht unmittelbar verstanden, diesen Kirchengesang auszuüben. Harmlos aber, wie man auf solche Art die Melodien von der Gasse in die Kirche verpflanzte, trug man wieder andere aus der Kirche auf die Gasse zurück. Denn auch der umgekehrte Fall kommt vor und findet sich in unserer Sammlung (vgl. z. B. Ton III Ach got von himel, sich dorin; Ton IX Auß tiefer not; Ton XXVI Ein feste burg), daß Melodien von Kirchenliedern wieder für weltliche Volkslieder gebraucht wurden.

---

*) Die dem 15. Jahrhundert angehörende unter dem Namen des Locheimer Liederbuchs veröffentlichte Sammlung gewährte leider für die historischen Lieder keine Ausbeute.

Wir dürfen daher getrost die Gesangbücher aus den ersten Jahrzehnten der protestantischen Kirche als gute Fundgrube für Volksmelodien, soweit wir solche in ihnen mit Sicherheit nachweisen können, betrachten. In der vorliegenden Sammlung sind aus solcher Quelle die Töne I. III. V. VI. VIII. XVII A und B. XVIII. XXIV B. XXVI. XXVII. XXVIII. XXX. XXIV B und C. XLVI A. LXV und LXVIII geschöpft.

Daran schließt sich dann endlich eine dritte Quelle, die an sich die reichhaltigste ist, wenn sie auch zufälliger Weise für unsere Sammlung keine so erhebliche Ausbeute bot: das sind die gedruckten Stimmhefte mehr-, d. h. vier- bis achtstimmiger Lieder, welche, 1512 mit der bei Oeglin in Augsburg erschienenen Sammlung anhebend, sich in einer, bei der Kostspieligkeit damaliger Drucke überraschenden Menge durch das ganze Jahrhundert ziehen. Sie enthalten hauptsächlich Volkslieder, welche von den Meistern des Jahrhunderts in mehrstimmigen Sätzen contrapunktisch bearbeitet sind. Die Melodie liegt dabei mit sehr wenigen Ausnahmen in der, zunächst über der Unterstimme liegenden Mittelstimme, welche eben durch diesen Umstand den Namen des Tenors erhielt, denn Tenor bezeichnet eigentlich die einem contrapunktischen Satz als cantus firmus zu Grunde liegende Melodie. Deßhalb bleibt denn auch diese Stimme in dem nicht seltenen Fall, wo sie nicht von einer Tenor-, sondern einer Altstimme gesungen wird, nichtsdestoweniger der Tenor des Satzes. Dergleichen polyphone Sätze über weltliche (wie kirchliche) Melodien bildeten in jener Zeit, neben den Virtuosenmusiken für die Laute und einige andere Instrumente, den Inhalt derjenigen Musik, die wir heute als Haus-, Kammer- und Concertmusik bezeichnen, und zwar nicht nur als Vocal-, sondern auch als Instrumentalmusik. Denn sie wurden nicht nur gesungen, sondern auch (symphonieartig) auf Instrumenten gespielt. Das lehren uns schon die Titel dieser Liederbücher (vgl. z. B. in vorstehendem Verzeichniß die Fincksche, Forstersche und Ottsche Sammlung). Was den gesanglichen Vortrag betrifft, so sind die Lieder hier auf gemischten Chor berechnet, aber mit Knabenstimmen, weßhalb sie in Alt und Tenor oft Stimmlagen haben, welche für Männertenor und Frauenalt nicht ausführbar sind. Aber auch abgesehen von diesem Umstand sind wir heutzutage um Sänger für diese Compositionen einigermaßen verlegen, denn sie erfordern eine Kunstfertigkeit, welche z. B. über diejenige unserer Gesangvereine recht weit hinausragt. In alter Zeit dagegen hatte man die Sänger, welche auf Musiken solchen Styles von Kindesbeinen an geschult waren, zahlreich genug, nämlich durch die Kirchenchöre und die darauf abzielende musikalische Erziehung aller Schulen, in den Currenden, ja auch in weiteren Kreisen unter Denen, die ihre Jugend in solcher Schule zugebracht hatten. Dies erklärt uns die sonst fast unglaubliche Thatsache, daß Musiken, so schwer zu singen und, fügen wir hinzu, für den Hörer durch ihre strenge und überaus herbe Kunstform so schwer verständlich, dennoch so allgemein beliebt und so allgemein verbreitet waren, wie es uns der Umfang und die Anzahl derartiger Sammlungen auf ganz unwiderlegliche Weise beweist. Allerdings haben wir uns offenbar zwischen den eifrigen Liebhabern dieser Art von Musik und den musikalisch weniger gebildeten Kreisen für damals denselben Unterschied und wohl auch denselben Kampf zu denken, wie heute zwischen den Freunden ernster „classischer“ Musik und den Verehrern der Tanz- und Gartenmusiken. Aber es ist wohl anzunehmen, daß eben vermöge der ganz allgemein verbreiteten musikalischen Vorbildung das Geschick, die Fassungskraft und die Liebe für jene schwierigen musikalischen Formen gegen heute

verhältnißmäßig weit verbreitet war. Ja selbst die sich daran anschließende und innerhalb der eigentlichen Kunstkreise ja damals seit Jahrhunderten gepflegte und geübte Kunst des freien Discantirens, d. h. die Geschicklichkeit, zu einem gesungenen Liede eine contrapunktirte Gegenstimme, einen Baß etwa oder eine figurirende und harmoniebildende Oberstimme im augenblicklichen Gesang frei zu erfinden, müssen wir uns als im Volke ziemlich verbreitet denken. Sänger nun, die auf solche Art des Gesanges eingeschult waren, sind unter den „Gelerten" gemeint, für welche der Druck unseres Liedes Nr. 558 einen vierstimmigen Satz der beschriebenen Art als Ton anführt, während andere, ungeübte Sänger das Lied einstimmig auf die Melodie „Die sonne ist verblichen" singen mochten. Und das Triller'sche Gesangbuch hat denselben Gegensatz im Auge, wenn es auf dem Titel seine Melodien als für „Layen und Gelerte" gleich geeignet bezeichnet. Wenn aber Walther sein Wittenbergisches Gesangbuch mit solchen polyphonen vierstimmigen Bearbeitungen herausgab, so sind dieselben jedenfalls nicht sowohl für die Gemeinde als für die gebildeten Kirchenchöre bestimmt, welche dem einstimmigen Gemeindegesang dadurch einen breiten Hintergrund geben oder mit ihm abwechseln mochten. — Für unsere Sammlung nun haben mehrstimmige Sätze der besprochenen Art in ihren Tenören die Melodien der Töne Nr. XV. XXIV A. (XXX) XXXIV A. XL B. XLVIII. L. LIII. LVI. XCII. XCV. XCIX. C. CI. CIV und CV geliefert.

Ueber Auffassung und Behandlung der folgenden Melodien sind noch einige Bemerkungen voraufzuschicken. Manchem Leser glaube ich einen Dienst zu erweisen, wenn ich dieselben an eine, freilich nur in den allerallgemeinsten Zügen zu gebende kunstgeschichtliche Erörterung knüpfe. Kenner der alten Musik mögen diesen kleinen Umweg entschuldigen, auf dem ich nur Solchen, welchen die Geschichte der Musik nicht bekannt ist, in Kürze deutlich machen möchte, in welchem Stadium ihrer Entwickelung sich diese Kunst im 16. Jahrhundert überhaupt befand und eine wie große Bedeutung innerhalb ihrer damals das Lied hatte.

Es sind die Griechen, deren wunderbar feiner ästhetischer Sinn auch in der Musik die Grundlagen aller weiteren Entwickelung auf feste Weise legte; aber sie entfalteten noch nicht alle Seiten der Sache; sie sind, was man auch von der Herrlichkeit ihrer Musik lesen und glauben mag, dennoch auf einer vorbereitenden Stufe der Kunst stehen geblieben. Ihr Verdienst ist es zunächst, aus der, der Möglichkeit nach bis ins Unendliche theilbaren Tonreihe das normale Maß eines ganzen Tones und die auf rationalen (Schwingungs-) Verhältnissen beruhenden Intervalle der Secunde, Terz u. s. w. herausgefunden und auf solchem Wege die Tonleiter aufgestellt zu haben, auf der für alle Zeit die Musik beruht. Doch nicht unsere chromatische, in lauter halben Tönen fortschreitende, sondern die diatonische Tonleiter, d. h. diejenige Reihenfolge der Töne, in welcher, von C anfangend, auf zwei ganze Töne immer ein halber folgt (C–d–e–f. G–a–h–c). Die Claviatur unserer Flügel u. s. w. zeigt uns, im Anschluß an diese uralte griechische Grundlage, noch heute die diatonische Tonleiter in ihren weißen Tasten; in den schwarzen Obertasten dagegen haben wir die erst später eingeschobenen chromatischen Halbtöne vor Augen. Auf dieser diatonischen Tonleiter erbauten die Griechen sodann (statt unserer, daraus erst allmälig vermöge Einschiebung der Halbtöne erwachsenen Dur- und Molltonart) eine Anzahl von Tongeschlechtern, welche später in der Kunstübung der christlichen Kirche unter Ausschluß des nicht mehr Praktischen und im Anschluß zwar an die alten griechischen Bezeichnungen, aber z. Th. in abweichender Verwendung der Ausdrücke folgende Namen

erhielten: 1) Jonisch, die Reihe von C–c (immer mit Ausschluß der schwarzen Halbtöne unseres Claviers, um die Schilderung durch dies bekannteste Instrument zu verdeutlichen); 2) Dorisch, von D–d; 3) Phrygisch, von E–e; 4) Lydisch, von F–f; 5) Mixolydisch, von G–g, und 6) Aeolisch, von A–a. Wenn eine Melodie sich der Hauptsache nach nicht zwischen Grundton und Octave einer Tonart, sondern zwischen ihrer Unterquinte und Oberquarte bewegt, im Jonischen also z. B. nicht zwischen C–c, sondern zwischen G–g, aber auf C schließend, dann bezeichnete man dies als Hypojonisch, Hypodorisch u. s. w. — Neben dieser Seite der Musik, d. h. neben den harmonischen Tonverhältnissen, soweit sie sich im Nacheinanderklingen der Töne, d. h. im Bau melodischer Tonreihen, darstellen, haben die Griechen ferner jenes bewundernswerthe System der Tactmaße und der musikalischen Rhythmik geschaffen, welches uns in ihrer Metrik vorliegt. Denn was sich hier in den Worten und im Strophenbau als Versmaß zeigt, das war zugleich, auf die begleitende Musik angewandt, musikalischer Tact und Rhythmus. Dagegen blieb den Griechen die dritte Seite der Musik, deren Hinzutritt die Entwickelung der Kunst erst zur eigentlichen Vollendung bringen konnte, noch unerschlossen: die Harmonie, soweit sie sich nicht in der Aufeinanderfolge, sondern im gleichzeitigen Erklingen der Töne offenbart. An diesem Punkt nahm das Mittelalter die Arbeit wieder auf.

Aber freilich gelangte es erst nach jahrhundertlangen Vorarbeiten bis an den Anfang dieser Neubildung. Denn die junge christliche Kirche, innerhalb deren die weitere Entwickelung sich zunächst vollzog, begann damit, sich innerhalb der Ueberlieferung einzurichten. Der Gottesdienst ward in Hymnen und Liturgie mit einer, wesentlich auf den griechischen Gesetzen beruhenden Musik ausgestattet. Schon früh wurden kirchliche Gesangschulen für diesen Zweck errichtet. Bald begann man auch mit neuen theoretischen Untersuchungen. Die Kirche aber sorgte dafür, daß dasjenige, was sich auf solche Art in ihren Hauptsitzen zu Rom und Mailand gebildet hatte, gleichmäßig über das ganze Abendland verbreitet wurde, indem sie ihm den Charakter des kirchlich Geweihten und dadurch des Normalgültigen verlieh und es unter ihre eigenen wesentlichen Aufgaben zählte, die Meister, Sänger und Spieler für diese ihre Kunstübung zu erziehen: ein Umstand, der von großem Einfluß auf die Geschichte der Musik gewesen ist, denn es wurden dadurch die musikalischen Arbeiten in dem ganzen großen Völkergebiete, welches einer neuen Cultur entgegenging, gewissermaßen geregelt, auf dieselben Ziele gelenkt und immer von Neuem wieder zur Einheit zusammengefaßt. Es war eine weitere natürliche Folge dieser ganzen Einkehr der alten Kunst in die christliche Kirche, welche sie benutzen wollte, um ihrem neuen hohen Ideenkreise einen erhabenen und schwungvollen Ausdruck zu verleihen, daß die Musik auch ihrerseits wieder dadurch in neue Bahnen der Entwickelung geleitet werden mußte. In der Kirche trat bald neben die, an das griechische Vorbild sich enger anschließende älteste Art, welche man mit dem Namen des Ambrosianischen Gesanges zu bezeichnen pflegt, seit dem 6. Jahrhundert in dem sogenannten Gregorianischen Gesang eine Neubildung, deren Hauptkennzeichen darin besteht, daß sie ihre Noten nicht eigentlich mißt, sondern frei nach den Accenten des Textes singt, indem sie für die Texte zugleich das System der griechischen Metra fallen läßt. Auch andere selbständige Formen kirchlichen Gesanges entwickelten sich früh. Der ganze kirchliche Gesang aber bestimmte rückwirkend dann wieder die Musik im Volk und ihre Formen; dabei aber trat nachweislich schon früh eine Wechselwirkung ein. Denn auch in

diesen früheren Jahrhunderten mußte, was die Kirche übte und lehrte, vermöge der Schulen und Kirchenchöre in die Laienwelt draußen hinüberwirken.

Daß der Gregorianische Gesang die Musik aus den Fesseln der, doch nur zum kleinsten Theile noch in Uebung gebliebenen antiken Metrik einstweilen gelöst hatte, war entschieden nützlich für die weitere Entwickelung. Denn die neuen Sprachen, ja selbst das kirchliche Latein war keineswegs mehr im Stande, der Feinheit und dem unendlichen Formenreichthum der griechischen Metren als Träger zu dienen. Es mußte jetzt vielmehr die Tonmessung und das Rhythmisiren vom Text auf die Musik übergehen; diese mußte aus sich selbst ein ihrem eigenen Wesen entsprechendes System der Tonmessung, des Tactes und der Rhythmen herausbilden, wobei sie freilich, sei es nun um des gleichen Wesens der Sache willen oder vermöge wirklicher Einflüsse der antiken Metrik, in den Grundlagen und Hauptsachen doch wieder nur eben dasjenige rein musikalisch ausprägte, was bei den Griechen Metrik gewesen war. Das ist die im früheren Mittelalter vollzogene Schöpfung der Mensuraltheorie und der mensurirten, d. h. in fest gemessene Rhythmen und Tacte abgetheilten Musik, im Gegensatze zu dem, in mehr oder minder gleichen, nur nach dem Wortaccent verschieden betonten Noten hinfließenden (Gregorianischen) cantus choralis oder cantus planus. Die Musik ward zur Herausbildung jener Mensuraltheorie schon durch die neue und letzte große Aufgabe genöthigt, welche eben um dieselbe Zeit, etwa seit dem 10. Jahrhundert, den Geistern aufzugehen begann, indem die Bewegung anhob, welche zur Entfaltung der Harmonie im mehrstimmigen Z u s a m m e n k l a n g der Töne und damit zur Vollendung der Musik als Kunst führte. Dabei war man vorläufig aber weit entfernt davon, auf den Gedanken blos begleitender Harmonien zu gerathen, welche uns heute so sehr als das Einfachste, ja Unentbehrliche erscheinen, daß wir erst in die Geschichte blicken müssen, um uns zu überzeugen, daß solchen scheinbar so nahe liegenden Begleitungen der Melodien durch Accorde zeitlich die schwierigsten contrapunktischen Formen vorangegangen sind und als Vorbereitung und Weg dahin dienen mußten. Man stellte sich nämlich seine Aufgabe so: eine Melodie gleichzeitig von mehreren Stimmen in verschiedener Tonhöhe erklingen zu lassen, oder zu einer Melodie andere Melodien in anderen Stimmen unter harmonisch geregeltem Verhältniß der dadurch zusammentreffenden Töne hinzuzufügen. Mit den unförmlichsten Quinten- und Quartenparallelen fing man an, um im Lauf von etwa fünf Jahrhunderten angestrengten geistigen Schaffens und Ringens zu den schwierigsten Aufgaben der contrapunktischen Kunst und zugleich zu einer staunenswerthen Virtuosität in der Handhabung der strengsten canonischen Formen und des fugirenden Satzes emporzusteigen. Das älteste Verdienst gebührt hierbei den Franzosen; ihre vornehmste Entwickelung aber haben die contrapunktischen Formen im 14.—16. Jahrhundert durch die niederländischen Meister und Schulen erhalten. Kleine Proben dieser, dem Ohr noch sehr herben und nicht leicht erfaßbaren Kunst, wie sie im 16. Jahrhundert von den deutschen Meistern geübt wurde, finden wir in den mehrstimmigen Beilagen dieser Sammlung. Es mußte noch ein Letztes hinzukommen, um die Musik auf den ersten wirklichen Höhepunkt ihrer Geschichte hinaufzuführen: sie mußte von den harmonischen Härten und aus der schroffen Eckigkeit, in die sie auf ihrem Wege gerathen war, wieder erlöst werden. Das geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den Schönheitssinn und die Klangliebe der Italiener, es war vor Allen Palästrinas That und unsterbliches Verdienst. Dieselbe Bewegung führte dann zugleich, und zwar in Deutschland erst um den Anfang des 17. Jahrhunderts, zu

dem weiteren Ergebniß, daß man auf dem Gebiete der volksthümlicheren Musik und innerhalb der kleineren Formen die rein contrapunktische Gestaltung überhaupt verließ und mit accordischen Begleitungsharmonien vertauschte. So also sah es, in allgemeinsten Umrissen, in der Musik aus, als unmittelbar vor den zuletzt erwähnten, abschließenden Neuerungen unter den „Gelehrten" in Deutschland die vierstimmigen Sätze, im Volke die einstimmigen Melodien unserer Sammlung gesungen und auf „allerlei Instrumenten" gespielt und gepfiffen wurden.

Sehen wir danach, welchen Rang denn innerhalb dieser Musik unsere „Volkslieder" einnahmen.

Wir setzen heute die erste unter den wesentlichen Eigenschaften eines musikalisch schaffenden Meisters in die glückliche Erfindung der Motive und ihre Entfaltung zur Melodie. Das war im Mittelalter anders: die ganze Zeit war so sehr mit Polyphonie beschäftigt, daß für das bei Weitem erste, ja für das eigentlich allein nennenswerthe Verdienst eines Meisters das Geschick des mehrstimmigen Satzbaues galt. Mochte er seine Melodie, seinen Tenor, nehmen, woher er wollte, wenn er ihn nur zu kunstvollem Bau entfaltete oder zierlich in einem Gewebe von Stimmen versteckte und begrub. Ohne Zweifel wirkte eine alte Gewohnheit dabei mit. Die Arbeit des Satzes hatte ja zunächst der Kirche gegolten; in dieser aber war die Melodie wirklich ein bereits in den Hymnen, der Liturgie u. s. w. gegebenes Element, das frei zu erfinden den Meistern gar nicht einmal zustand. Wo ihnen aber für ihre kirchlichen Motetten u. s. w. die Kirche keinen Tenor vorgeschrieben, da griffen sie, einmal gewohnt, den Tenor gewissermaßen als die ihrer Kunst von außen her gestellte Aufgabe zu betrachten und in Anspruch zu nehmen, einfach zu außerkirchlicher Musik: sie verwandten weltliche Lieder als Tenöre für kirchliche Motetten, Messen u. s. w. Wie hätten sie da nicht auch umgekehrt dem weltlichen Liede als solchem und auf seinem eigenen Boden dieselbe Kunst der Behandlung zu Theil werden lassen sollen? In der That bearbeitete man nun das Volkslied auch für den außerkirchlichen Gesang ganz genau in derselben Weise, wie jene kirchlichen Sätze; zwischen beiden findet ein wesentlicher Unterschied im Styl nicht statt. Das Locheimer Liederbuch zeigt uns, daß auf diesem Gebiet in Deutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts der dreistimmige Satz, der dann die Melodie in die Mitte einer discantirenden Oberstimme und eines grundlegenden Basses stellt, der üblichste war. Im Volke selbst mögen zweistimmige Sätze (die man, wenn ich nicht irre, später mit dem Ausdruck „auf weise eines bergreien" u. dgl. bezeichnete) geläufiger gewesen sein, ja wir müssen uns, wie schon bemerkt, die Fähigkeit, dergleichen Gegenstimmen auch wohl improvisirend zu singen, oder bei den Instrumentisten das Geschick, die gesungene Melodie auf den Instrumenten mit der Unterlage eines Basses zu versehen, als im Volke recht weit verbreitet denken. Im Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir dagegen den vierstimmigen Satz in der allgemeinsten Geltung und Beliebtheit; der zwei- und drei-, so wie andererseits fünf- bis achtstimmige Satz erscheint mehr als Ausnahme daneben.

Aber nicht allein zwischen solchem weltlichen und einem kirchlichen Satz ist kein Unterschied des Styls vorhanden, sondern, wie wir weiter hinzufügen müssen, auch zwischen der einfachen Melodie eines Volksliedes und dem Tenor eines solchen Kunstliedes ist kein wesentlicher Unterschied, sondern das Lied ward ganz so aufgenommen, wie es im Volksgesang bereit lag. Selbst wenn der Meister es für seine Zwecke mit Verzierungen und Melismen, d. h. wortlosen Tonreihen, ausschmückt, läßt er doch

sein eigentliches Wesen unberührt; ja selbst wenn er um des Satzes willen noch rücksichtsloser etwa in den Rhythmus eingreift, verändert er es dennoch nicht bis zur Unkenntlichkeit. Wir können und müssen diesen Satz aber auch umkehren: die Volksmelodien zeigen auch ihrerseits genau die gleiche Natur, ruhen, was Tonalität und Rhythmus betrifft, genau auf denselben Grundlagen, wie die Musik der Schule. Ein Kunstlied im heutigen Sinn gab es, gegenüber dem Volkslied, noch nicht, auch nicht, oder vielmehr am allerwenigsten, darf man etwa das meistersängerische Lied als einen Gegensatz dieser Art fassen. Die Kunst, welche in Kirche und Schule gelehrt und geübt ward, war dieselbe, bei der auch die fahrenden Sänger und Spieler, die Minne- und Meistersänger in die Schule giengen; es war dieselbe Kunst, die sich auf hundert Wegen unter allem Volk verbreitete und die auch der rein volksmäßigen Musik ihre Regeln gab und ihre Bahnen vorzeichnete. Wie denn überhaupt aller Volksgesang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit ist. Aus sich selbst heraus schafft sich „der Volksgeist" ebensowenig eine eigene Kunst der Musik, wie er sich seine eigene Kunst der Malerei oder Sculptur schafft. Wohl aber spricht er in den Formen der anderswo erwachsenen Kunst, indem er sie vor Allem gern der schulmäßigen Künstlichkeit entkleidet, seine eigene Art zu denken und zu empfinden aus. So wenig aber nun im 16. Jahrhundert das Volksmäßige in diesem Sinn überhaupt schon auf eine einzelne Classe, auf die niederen, die ländlichen Schichten des Volkes beschränkt war, sondern vielmehr ein und derselbe Zug, Ton und Klang volksthümlicher Empfindung noch durch alle Classen des Volkes gieng, wenn auch nicht mehr durch alle Persönlichkeiten, ebensowenig gab es damals ein Volkslied, dessen Schöpfung und Gesang den unteren Regionen des Volkslebens allein zugefallen wäre, sondern dasselbe Lied ward vor Kaiser und Königen wie beim ländlichen Tanz, dasselbe von und vor Fürst und Oberst wie von und vor dem letzten Landsknecht, dasselbe von den kunstreichsten Meistern des Satzes oder des Spieles wie vom Burschen in der Schenke, ja endlich dasselbe in den geweihten Räumen der Kirche wie auf dem Markt gesungen. Derselbe Styl, dieselbe Kunstregel beherrscht das Ganze. Sie stand ja in alter Uebung und war längst aller Welt ins Blut gegangen. Ganz gewiß aber haben wir unter den Schöpfern solcher Melodien neben den eigentlichen Meistern, die, wie wir wissen, die Erfindung solcher Lieder keineswegs etwa unter ihrer Würde achteten, wenn sie auch nicht weiter große Ehre damit einzulegen dachten, zunächst und zuerst an die zahlreich umherfahrenden Musiker von Fach, dann aber auch an die noch viel zahlreicheren sonstigen gutgeschulten Sänger und Musiker zu denken, die aus allen Schulen hervorgiengen, darunter gewiß viele Männer, die, wie mit der Praxis, so auch mit der Theorie recht wohl bekannt waren. Es braucht uns deßwegen durchaus nicht so sehr zu wundern, wenn diese Lieder keineswegs jenen Grad von Einfachheit und Kunstlosigkeit zeigen, den wir mit der Vorstellung eines Volksliedes zu verbinden gewohnt sind. Wir werden darauf gleich noch näher eingehen.

Erkennen wir nun die große Bedeutung des Liedes für jene Zeit schon in seiner gleichmäßigen Verbreitung durch alle Lebenskreise, so wird uns dieselbe noch viel deutlicher werden, wenn wir dabei sehen, daß das Lied recht eigentlich im Mittelpunkt der gesammten Musik jener Zeit steht und ziemlich alle ihre Zweige beherrscht. Daß es für diese Zeit noch keine wirkliche Instrumentalmusik giebt, d. h. keine Musik, welche ohne Betheiligung des Wortes ihren Gegenstand mit blos instrumentalen Mitteln darzustellen unternimmt, bedarf nicht erst der Bemerkung. Instrumentalmusik in

diesem Sinn ist eine Schöpfung viel jüngerer Zeit. Alle ältere Instrumentenmusik erweist sich dagegen nur als die Uebertragung von Gesangmusik auf die Instrumente. Auch geistliche Musiken wurden zu solchen Zwecken, z. B. für Tafelmusiken u. dgl., gebraucht. Nicht einmal die Tanzmusik macht davon eine wirkliche Ausnahme. Vielmehr bestand die Tanzmusik seit Alters grade im gesungenen Lied und die Bestimmung einer großen Menge von Liedern, z. B. unter denen der Minnesänger, ist eben die, als Tanzlieder zu dienen. Das dauerte bis über das 16. Jahrhundert hinaus. Eine andere Frage ist allerdings die, ob sich nicht daneben grade auf dem Boden des Tanzes schon früh reine Instrumentalmusik entwickelte. In der That gab es im 16. Jahrhundert wirklich neben den gesungenen oder aus dem Liede auf die Instrumente übertragenen Tänzen auch solche, die von Anfang an nur für die Instrumente geschrieben waren. Wir lernen sie u. A. aus Uebertragungen auf die Laute kennen. Sie sind aber, was ihren musikalischen Gehalt betrifft, so armselig und von so niedriger Gattung, daß wir sagen müssen, sie können neben dem in so viel höherem Range stehenden Liede noch gar nicht den Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben. Mit dem Marsch, der zweiten Art angewandter Instrumentenmusik, ist es allen Anzeichen nach nicht anders: das Bessere wird auch für diesen Zweck wieder dem Alles versorgenden Liede entnommen sein; das Uebrige scheint sich nicht weit über die Rhythmen der Schlaginstrumente und die einfachen Modulationen der Zinken, Hörner u. s. w. hinaus erstreckt zu haben. Der Bläser aber, welcher sich als Künstler, oder, um modern zu sprechen, als Solist hören lassen wollte, konnte sich nur wieder an das Lied halten. Eben so Virtuosen anderer Art, die recht eigentlichen Modevirtuosen des 16. Jahrhunderts, nämlich die Lautenschläger. Worin die Litteratur für ihr Instrument bestand und womit sie jene uns wenig begreifliche, aber nicht zu bezweifelnde oft wahrhaft hinreißende Wirkung auf ihre Hörer übten, ist uns aus mehreren Lautenbüchern genügend bekannt: es sind außer den nur in kleinerer Zahl vertretenen kirchlichen Stücken und einigen, hauptsächlich natürlich für den praktischen Gebrauch bestimmten Tänzen eben wieder nur die Lieder und zwar Lieder in den oben besprochenen schwierigen mehrstimmigen Sätzen, welche der Lautenist, ziemlich mangelhaft noch dazu, auf sein Instrument übertrug, indem er sie durch endlose Läufe und Triller noch krauser machte. Eine wahrhaft abscheuliche Gattung von Musik; das ledernste Virtuosenthum von heute ist nicht lederner.

Auf diese Art sehen wir also das Lied ziemlich alle Seiten des Musiklebens jener Zeit durchdringen und erfüllen. Abgesehen von seinem eigensten Leben als Minnesang, Meistersängerton, weltliches und geistliches Volkslied, dient es dem Meister als Motiv für seine kirchlichen Compositionen und als Tenor seiner contrapunktischen weltlichen Sätze; es stattet den Tanz aus, es dient der Instrumentalmusik als Stoff, den Virtuosen als Unterlage ihrer Kunst und Kunststücke; es war aber auch hoch und edel genug, um die Kirche mit einem neuen und herrlichen Gemeindegesang auszustatten. In der That ist es der Kern und Inbegriff aller weltlichen Musik der alten Zeit, die Hauptquelle der ganzen Entwickelung auf dieser Seite der Kunst. Und erinnern wir uns nun an diesem Punkte, wo wir dem Liede eine so hohe geschichtliche Bedeutung zuerkennen, noch einmal daran, daß wir es dabei nur mit den einstimmigen Melodien zu thun haben; denn nur in diesen besteht nach dem Begriff der Zeit das Lied; was von contrapunktischer Arbeit und bald hernach dann auch von Begleitungsharmonien hinzukam, war eine zufällige und insofern also auch gleichgültige äußerliche Zuthat. Wie sollten wir uns denn unter solchen Um-

ständen darüber wundern, wenn wir diese Melodien künstlerisch bedeutend ausgestattet finden?

Und zwar, wie im Vorbeigehen bemerkt werden möge, das eigentliche Volkslied in höherem Maße als die Töne der Meistersänger. Diese halten zäh und ohne rechtes eigenes inneres Leben an einer alten Tradition fest, die von den Minnesängern der höfischen Zeit an die fahrenden Sänger kam, welche überhaupt die Erben ihrer Kunstübung waren, und von diesen dann wieder in die zünftigen Meistersängerschulen. Schon der Augenschein lehrt, daß diese Melodien im 15. und 16. Jahrhundert an wahrer Wirksamkeit hinter dem Volksliede zurückstehen, denn nur wenige von ihnen sind zu weiteren Schicksalen berufen worden, wie z. B. der alte Herzog Ernst-ton, der von Sixt Buchsbaum zu einem Marienpsalter verwendet ward und dann in den kirchlichen Gesang übergieng. Eben das Festhalten an einer veraltenden Ueberlieferung hat diese Töne um die Theilnahme an derjenigen Entwickelung gebracht, welche neben ihnen die in frischem Aufschwung begriffene Musik durchmachte und welche dem Volkslied zu statten kam. Man fühlt in der That diesen einförmigen und rhythmisch unbelebten Meistersängertönen leicht an, daß sie ein absterbender Zweig am Baume der Kunst sind.

Was nun das in den Volksmelodien herrschende Kunstprincip betrifft, so wollen wir nur auf zwei Punkte, ihre Tonalität und ihre Rhythmen, mit einigen Bemerkungen eingehen.

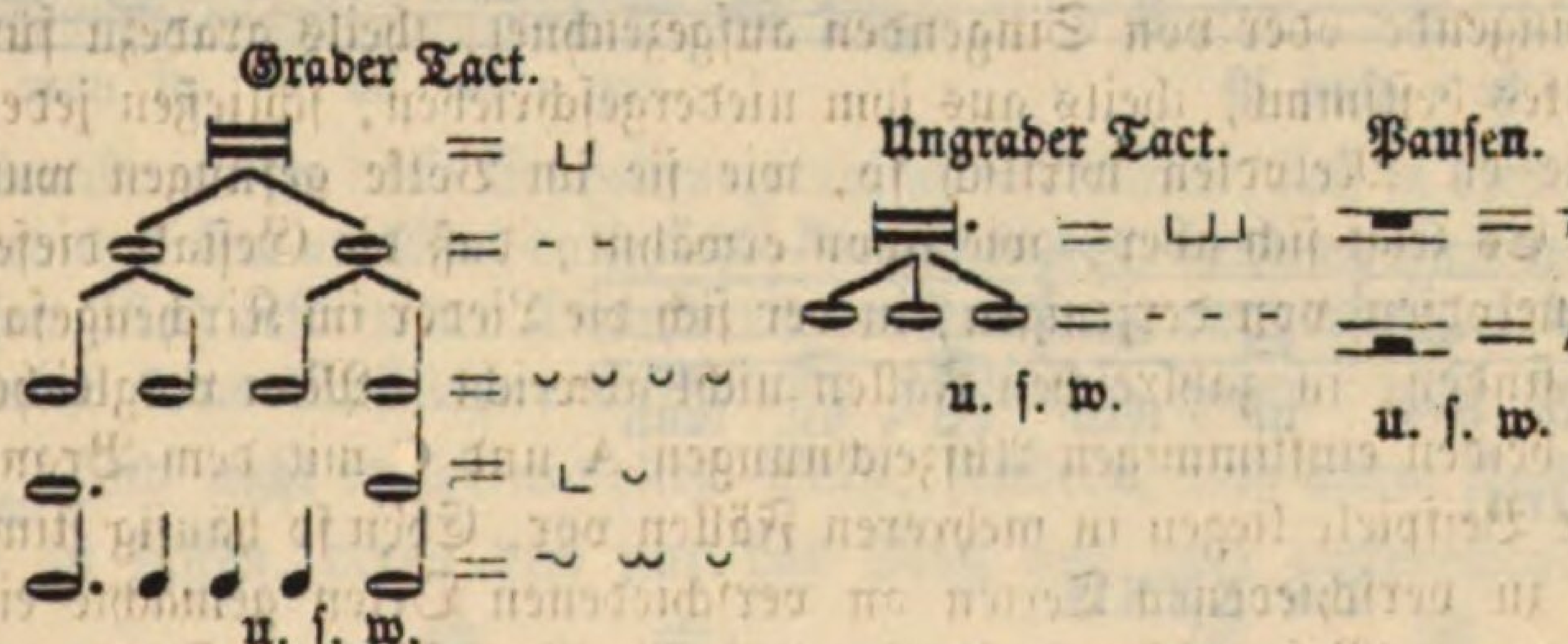
In ihrer Tonalität stehen die Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts ganz auf gleicher Linie mit der sonstigen Musik ihrer Zeit: sie sind nicht in unserm heutigen Dur und Moll, sondern in den Octavengattungen der sogenannten Kirchentöne erfunden. Unter diesen Kirchentönen entspricht nur einer, der jonische, genau unserm heutigen Dur; auch Lydisch und Mixolydisch sind Durtonarten, aber mit charakteristischen Abweichungen. Eben so unterscheiden sich das Dorische, Phrygische und Aeolische, jedes auf seine eigene Art, charakteristisch von unserer Molltonart. Ob sie uns in ihrem Verlauf einen vorwiegend durartigen oder mollartigen Eindruck machen, kommt ganz auf die Behandlung im Einzelnen an. Nun ist allerdings die volle Strenge dieser Tongeschlechter von der Kunst jener Zeit bereits durchbrochen und aufgegeben, wozu die mehrstimmigen Sätze mit Nothwendigkeit zwangen, und es ist wahr, daß unter den Durtonarten das Jonische, also unser Dur, bereits bedeutend vorwiegt, so wie daß die Molltonarten durch Behandlung und durch Einfügung der Halbtöne häufig schon geradezu dem modernen Moll entsprechen. In solcher Hinneigung zu den beiden modernen Tongeschlechtern liegt unleugbar ein Zug zum Einfacheren, aber zugleich auch zum Vollkommeneren. Denn die Vortheile der älteren Tonarten bleiben darunter ja für jeden, der sie für Zwecke der Charakteristik benutzen will, unverkümmert erhalten. Ich weiß aber nicht, ob es nicht ein Irrthum ist, wenn man diese Erscheinung gerade als etwas dem Volkslied besonders Eigenthümliches und als auf der natürlichen Hinneigung des Volksgeistes zum Einfacheren Beruhendes betrachtet, wie neuerdings mehrfach geschehen ist. Ein Festhalten am Einfachen oder eine Rückkehr aus Verkünstelung zur Einfachheit ist es nicht, denn dies Einfachere war ja bisher gar nicht da; sondern es ist ein Fortschritt zu einer höheren Entwickelung des Systems. Daß aber die Anregung dazu vielmehr grade auf dem Kunstgebiet selbst durch die Polyphonie gegeben ward, ist eine unleugbare Thatsache. Denn die Polyphonie war es, welche zum Aufgeben der strengen Consequenz in Behandlung der diatonischen Tonleiter zwang, weil man sonst harmonischen Ungeheuerlichkeiten verfallen wäre.

Ich glaube daher, daß die Bewegung, welche zur Vertauschung der diatonischen mit der chromatischen Tonleiter und damit zu einer wesentlichen Vervollkommnung führte, sich weit mehr in der Schule als durch den Volksgesang vollzog. Im einstimmigen Gesange haben noch dazu jene alten Tonarten gar keine sonderlichen Schwierigkeiten, während sie ein bequemes und wirksames Mittel der Charakteristik gewähren. Bekannt waren sie, die in tausendjähriger Uebung standen, natürlich allem Volk; warum also hätte das Volk auf diesem Gebiet nicht so gut, wie auf anderen, das Altüberlieferte ruhig fort üben sollen? In der That finden sich denn auch in den folgenden Melodien fast alle alten Tonarten vertreten, wenn auch das Ionische, also unser Dur, an Zahl überwiegt. Denn es sind darunter 19 jonische (und hypojonische) Melodien, 5 mixolydische, 11 dorische, 9 äolische und 8 phrygische.

Wenn der einstimmige Gesang zur Charakterisirung seiner leichten Tonreihen stärkere Mittel, wo sie auf seinem Wege liegen, nicht verschmäht, so ist das ganz natürlich, weil ihm eben überhaupt nur sehr beschränkte Mittel des Ausdrucks zur Verfügung stehen. Das wollen wir uns auch zweitens in Betreff der Rhythmen gesagt sein lassen, wenn sich diese in den folgenden Melodien im Ganzen so künstlich zeigen, daß man daraus Zweifel an der wirklichen Volksthümlichkeit der Melodien hat schöpfen wollen. Diese Zweifel sind indessen nur möglich, so lange man Melodien nur in den mehrstimmigen Sätzen oder in den kirchlichen Gesangbüchern vor sich hat. Denn in jenen wie in diesen könnten sie ja allerdings um der besonderen Zwecke willen, denen sie hier dienen, verändert und um ihre volksmäßige Gestalt gebracht worden sein. Ja sie sind vielmehr wirklich in manchen Fällen verändert worden. Anders steht es aber um die einstimmigen Aufzeichnungen, aus denen, wie oben mit Zahlen belegt ist, für die folgende Sammlung mehr Lieder, als aus einer der beiden anderen Quellen, fast so viel, als aus beiden anderen zusammen, geschöpft worden sind und deren unter der Arbeit eine noch weit größere Zahl vorgelegen hat. Diese, entweder für Singende oder von Singenden aufgezeichnet, theils gradezu für den Gesang des Volkes bestimmt, theils aus ihm niedergeschrieben, schließen jeden Zweifel daran, ob sie die Melodien wirklich so, wie sie im Volke gesungen wurden, enthalten, aus. Es zeigt sich aber, wie schon erwähnt, daß die Gestalt dieser einstimmigen Volksmelodien von derjenigen, in der sich die Lieder im Kirchengesang wie im Kunstgesang finden, in zahlreichen Fällen nicht abweicht. Man vergleiche z. B. in Ton XL die beiden einstimmigen Aufzeichnungen A und C mit dem Brantschen Tenor B; solche Beispiele liegen in mehreren Fällen vor. Eben so häufig stimmen ganz verschiedene, zu verschiedenen Texten an verschiedenen Orten gemachte einstimmige Aufzeichnungen im Wesentlichen mit einander überein, stimmen Tenöre der Kunstsätze mit den einstimmigen Formen der kirchlichen Gesangbücher überein. Ja innerhalb der mehrstimmigen Sätze selbst war der Beweis gegen die Zweifel an der unverfälschten Treue ihrer Tenormelodien zu widerlegen: wenn, wie z. B. bei den Tönen L und CIV der Fall ist, eine Melodie sich ganz gleichlautend als Tenor in vier und mehr Sätzen verschiedener Meister wiederfindet, so ist das eben nur dadurch erklärbar, daß diese Meister die Melodie unverändert, so wie sie im Volk gesungen ward, aufnahmen.

Ich muß aber nun zum Schluß auf diese z. Th. sehr eigenthümlichen Rhythmen, deren Volksmäßigkeit für das 16. Jahrh. hiernach irgend einem Zweifel nicht unterzogen werden kann, etwas ausführlicher eingehen, weil ich in Betreff verschiedener Punkte meine Auffassung wie meine Behandlung in den folgenden Ueber-

tragungen der Melodien zu rechtfertigen habe. Wenn ich dabei von einer Zusammenstellung mit der griechischen Metrik ausgehe, so wird nur scheinbar dadurch eine an sich schwierige Sache noch verwickelter. Vielmehr ist die Uebereinstimmung zwischen den alten musikalischen Rhythmen und den antiken Metren eine derartige, daß beide sich auf lehrreiche Weise wechselseitig beleuchten; sie ist so groß, daß ihre Zusammenstellung den Vortheil gewährt, musikalische Erscheinungen, welche sich dem Leser sonst nur durch Noten oder Beschreibungen klar machen ließen, kürzer und sicherer durch bekannte metrische Namen bezeichnen zu können. Es ist aber dabei die Metrik in derjenigen Gestalt vorausgesetzt, wie sie sich durch die neuesten Forschungen von H. Schmidt herausgestellt hat. Die Schmidtschen Bezeichnungen behalte ich bei; sie sind für die musikalischen Rhythmen eben so zutreffend und ausreichend, wie für die metrischen. Nur muß ich den Metren, nach Maßgabe der alten Mensuraltheorie, andere Notenwerthe gegenüberstellen, als Schmidt es thut, indem er, wie es für seine Zwecke richtig war, seine Wahl innerhalb des modernen Tonsystems traf. Es muß nämlich für die alte Musik als Maß eines g a n z e n Tactes im heutigen Sinn eine Brevis (d. h. eine heutige d o p p e l t e Tactnote) angesetzt werden, welche in 2 Semibreven (d. h. 2 heutige g a n z e Noten) zerfällt, deren jede nach altem Ausdruck einen tactus hat, d. h. die erste den N i e d e r s c h l a g und die zweite den A u f s c h l a g, so daß erst zwei tactus im alten Sinn einen T a c t im heutigen bilden, nämlich: Der alte grade Tact zerfällt mithin in $^4/_2$: , nicht, wie der heutige, in $^4/_4$. In der Ausführung ändert sich das jedoch meistens wieder, weil die Lieder fast immer die Vorzeichnung ₵ haben, was an G e s c h w i n d i g k e i t eben $^4/_4$ statt $^4/_2$ ergiebt, weßhalb ich die Uebertragungen auf heutige $^4/_4$ reducirt habe. Den metrischen Bezeichnungen entsprechen demnach die Notenwerthe so, wie das folgende Schema es zeigt:

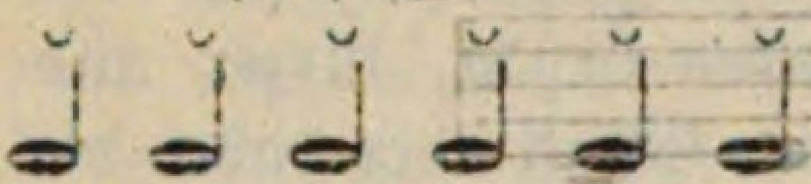


Daraus ergiebt sich folgende Parallele für die Hauptmetren.

1. (Dialyse der Kürze: .) Trochäus disemos ; Pyrrhichius ; Tribrachys ; die Choreen und , (beides Trochäen, denn auch der letzte hat den Ictus auf erster Stelle: ⏑́ –; jambischer Rhythmus dagegen entsteht nur durch den Auftact); kyklischer Hexameter . Diese alle kommen nur als h a l b e Tacte vor, soweit meine Erfahrung reicht. Folgende Metren dagegen bilden einen ganzen Tact:

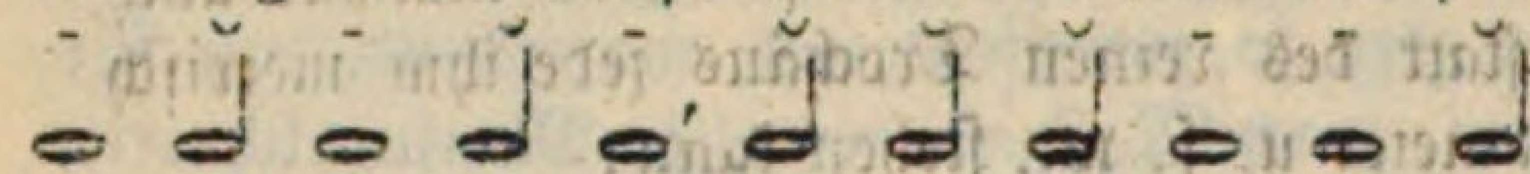
2. Spondeus ; die zwei Daktylen (denn auch hier ruht der Ictus auch

im zweiten Fall auf der ersten kurzen Sylbe) und ; Proceleusmaticus ; Amphibrachys ; Epitrit ; Molossus , der mit Ton auf erster Stelle einen Trochäus von doppelter Länge bildet: ; die verschiedenen jonischen Formen



u. s. w.

3. Einen Doppeltact bilden die dochmischen Metren, d. h. die Verbindung eines Trochäus mit einem Creticus, Bacchius oder Päon in jeder Gestalt:
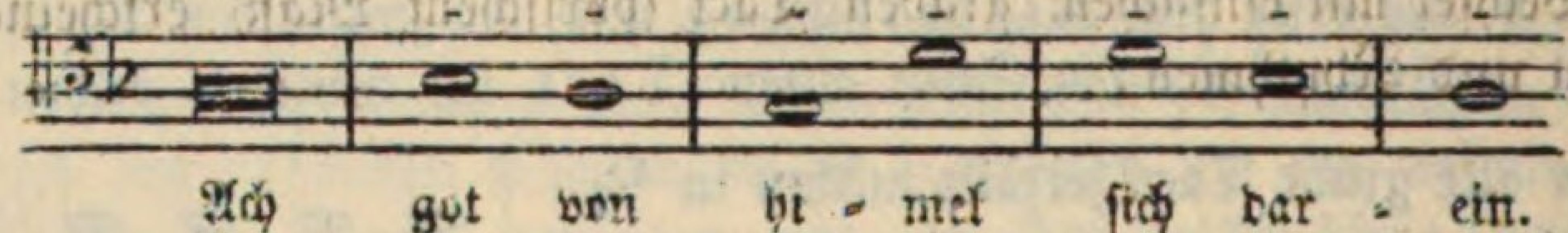


u. s. w.

Diese Rhythmen werden sodann in der Musik zu folgenden Haupttactarten verbunden, für welche es, wenn auch nur nach allgemeiner Analogie, der Kürze halber gestattet sei, antike Namen zu brauchen:

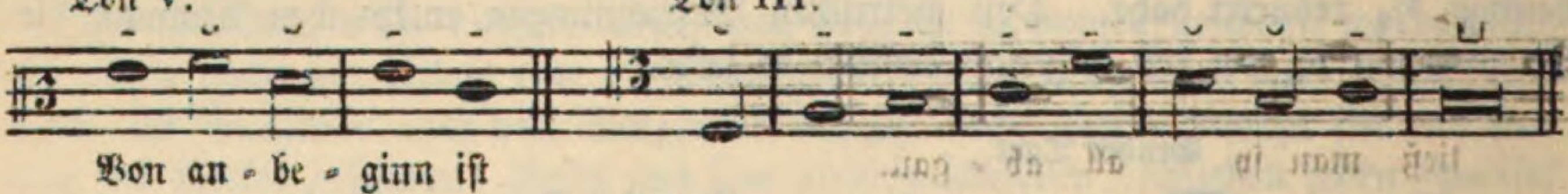
1. Dorische Zeilen mit dem Grundtactmaß des Spondeus:

Ton III.

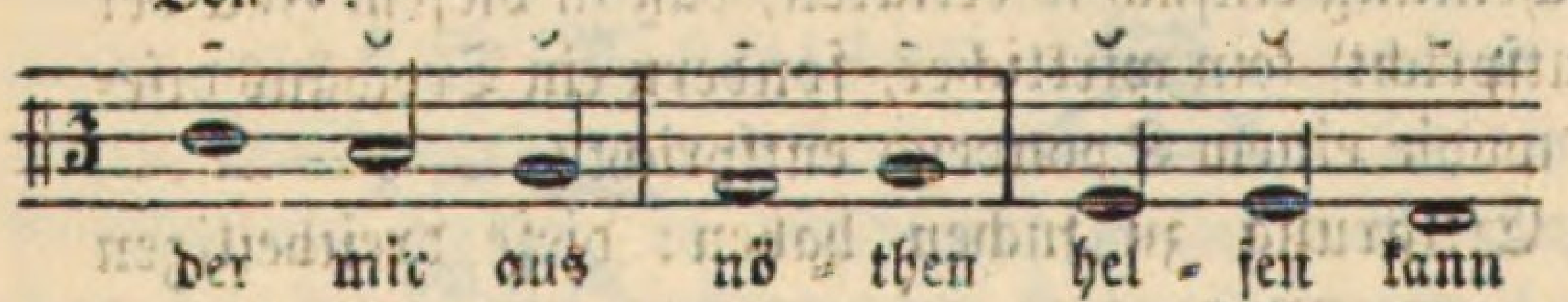


Mit dem Spondeus können darin seine sämmtlichen Auflösungen wechseln, z. B. die beiden Daktylen:

Ton V. Ton III.
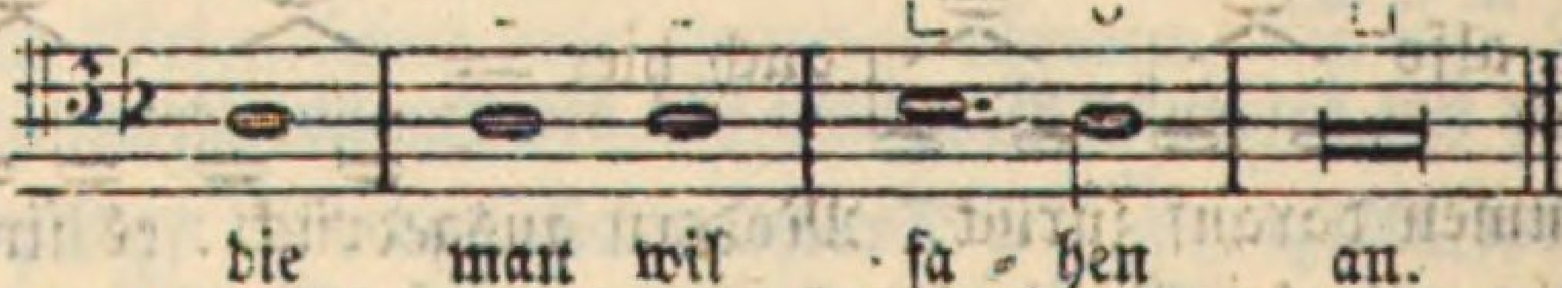


Ton V.
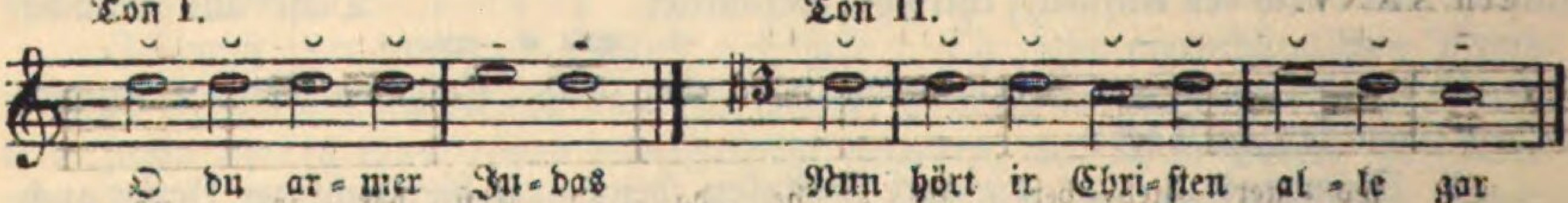


oder der Epitrit:

Ton XXXII.
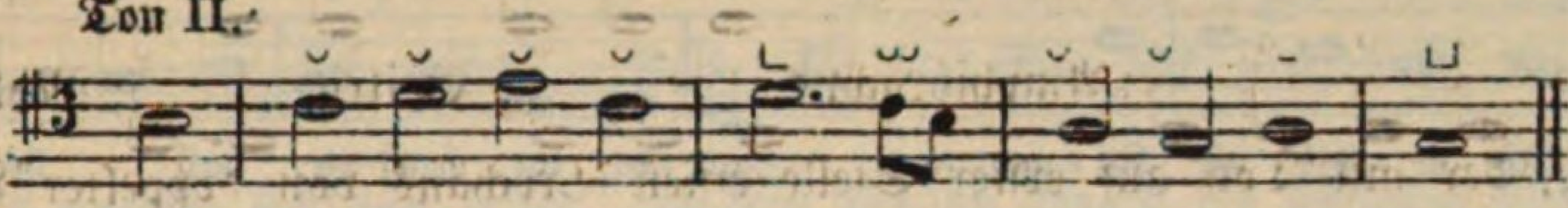


Am gewöhnlichsten aber ist die Auflösung des ersten Tactes in einen Proceleusmaticus, worauf bei klingendem Versschluß ein Spondeus, bei stumpfem ein Daktylus der zweiten Form folgt:

Ton I. Ton II.
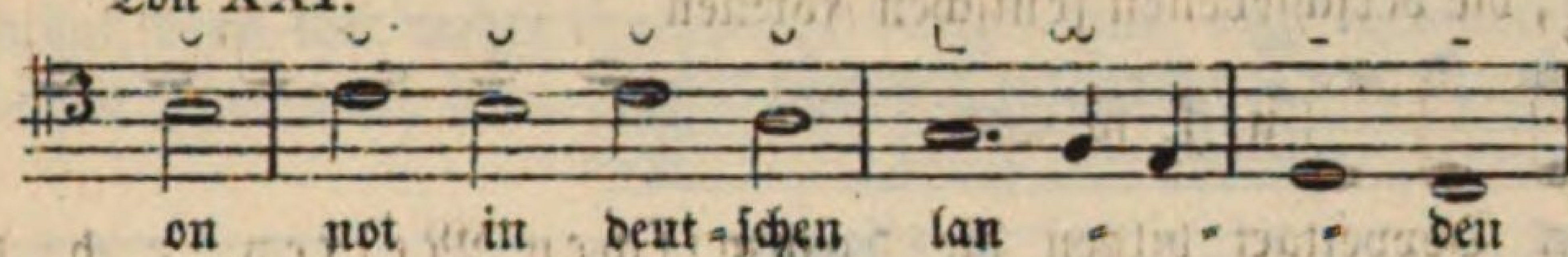


Dazu dann weitere Mischungen und Dialysen:

Ton II.

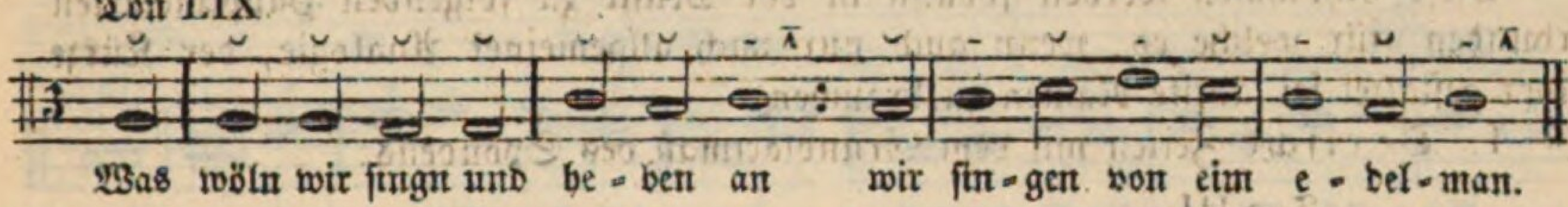


Ton XXI.
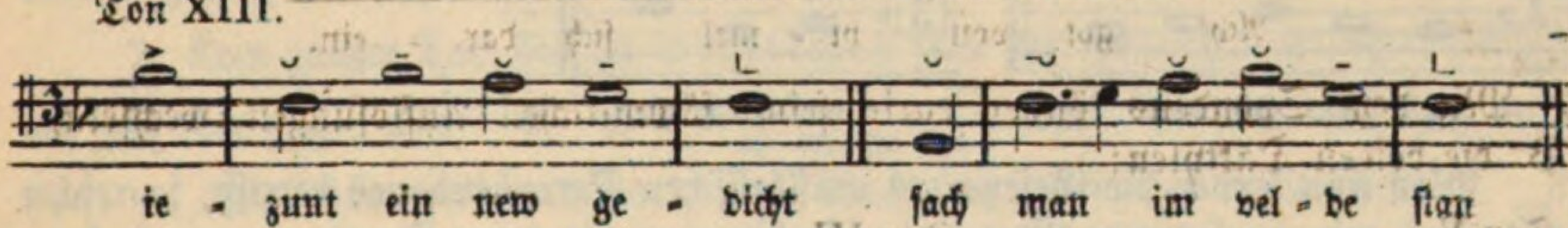


Endlich aber wechselt mit dem Spondeus oder mit dem Proceleusmaticus auch eine choreische Dipodie, wobei wieder statt des reinen Trochäus jede ihm metrisch gleiche Form, Tribrachys, kyklischer Hexameter u. s. w., stehen kann:
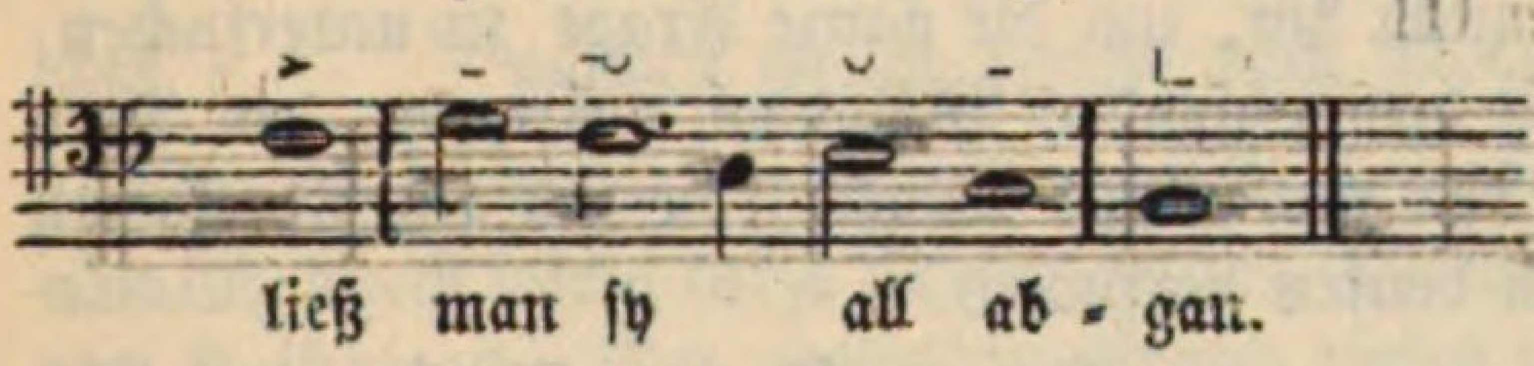
Ton LIX.

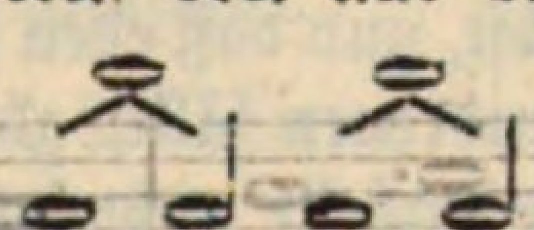
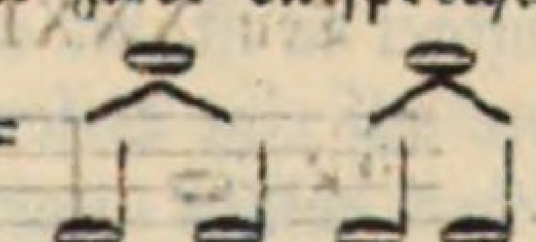


Aehnlich im Wechsel mit einfachem graden Tact (dorischem Maß) erscheinen z. B. folgende Zeilen und Rhythmen:

Ton XIII.
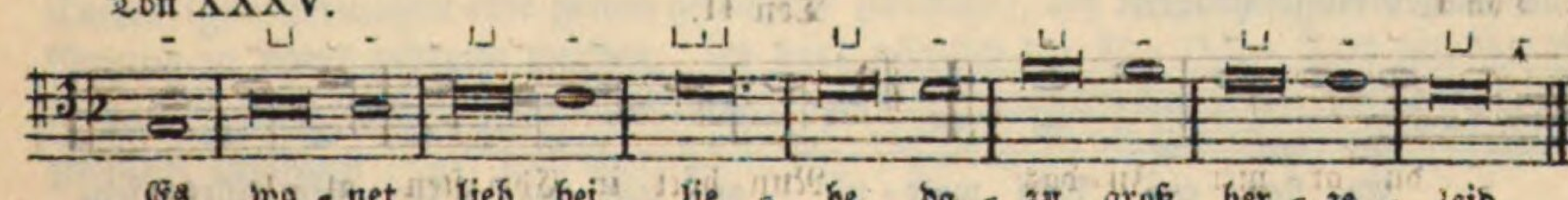




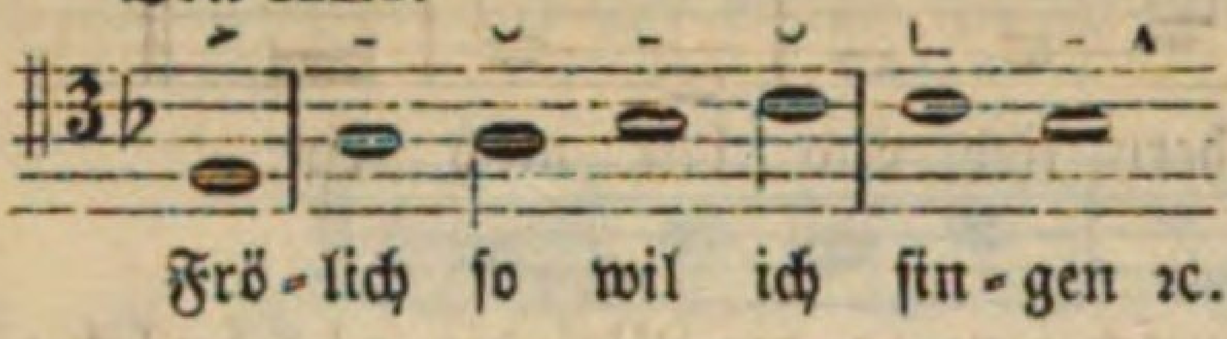
Der Metriker würde diese Erscheinung einfach so erklären, daß in diesem Fall der Trochäus (und was ihm an Maß entspricht) kein wirklicher, sondern ein Trochäus disemos ist, dessen Maß also in der Dipodie einem Spondeus entspricht: ⌣ ⌣ = — —. Die Musik wird keine künstlichere Erklärung zu suchen haben: diese dreitheiligen Noten sind nicht in ihrem vollen Maß, sondern, nach altem Ausdruck, als Hemiolen zu fassen, deren drei nur das Maß von zwei entsprechenden Noten graden Tactes haben, also  auch hier =  wie ⌣ ⌣ = ⌣ ⌣ ⌣ ⌣. Wir kommen darauf zurück. Modern ausgedrückt: es sind Triolen, die mit 4 Vierteln wechseln, also kein Wechsel des Tactes, sondern nur des Rhythmus.

2. Wirklich choreische Tacte, d. h. also dreitheiliges Tactmaß für ganze Melodien, sind im 16. Jahrhundert nicht häufig. Ein Beispiel von Doppeltrochäen bietet Ton XXXV, eines von choreischen Dipodien Ton XLI.
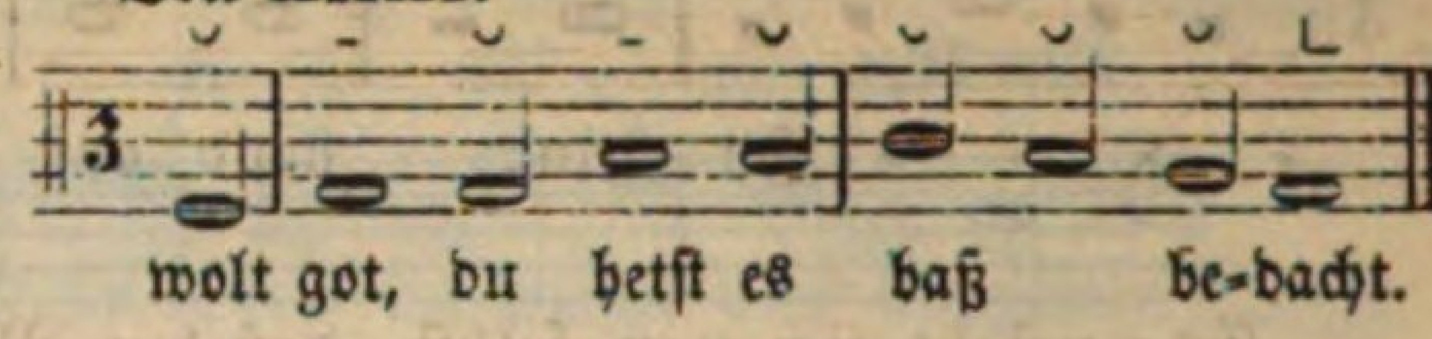
Ton XXXV.
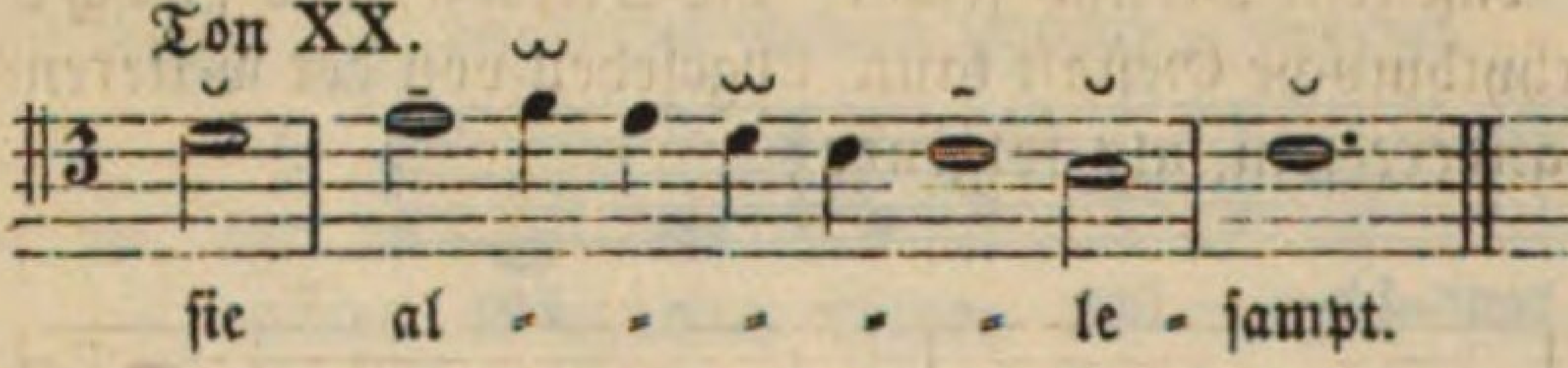


Ton XLI.



Ton XXXI.

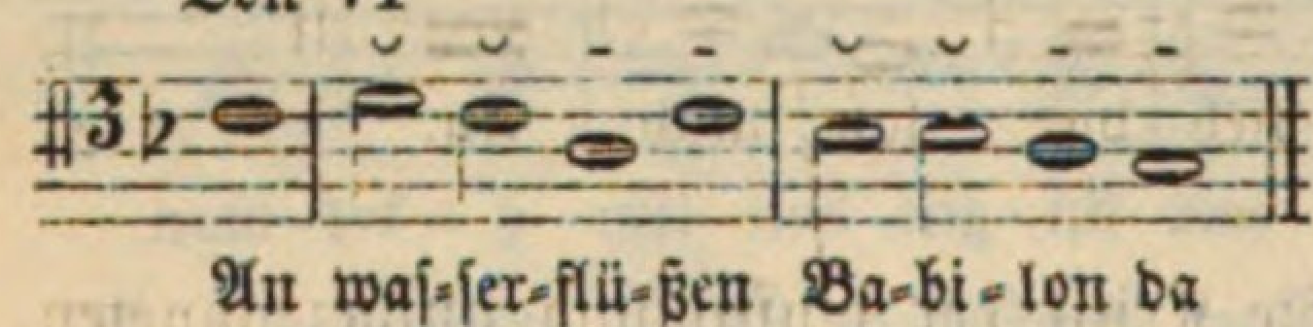


Ton XX.
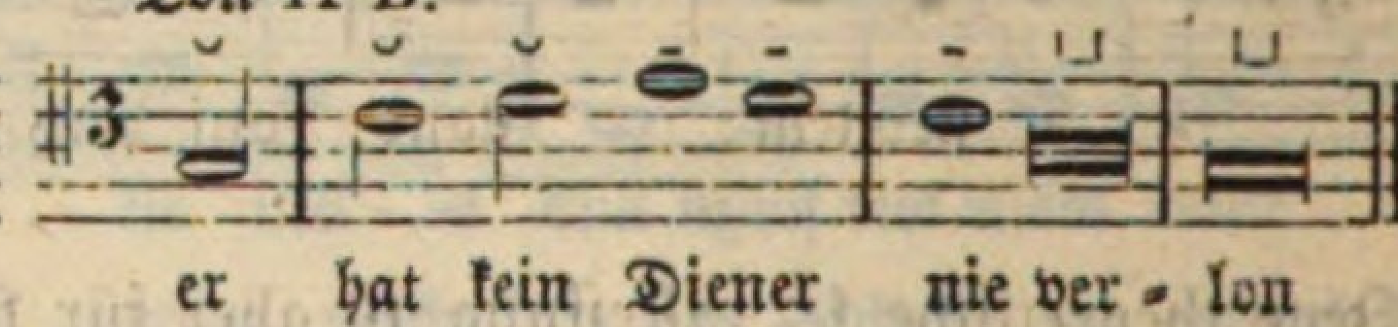


3. Jonische Zeilen, musikalisch gesprochen $^6/_2$- ($^6/_4$-) Tacte: am beliebtesten ist die Form ⏑ ⏑ — '— ; auch diese mit den möglichen Zusammenziehungen und Auflösungen:
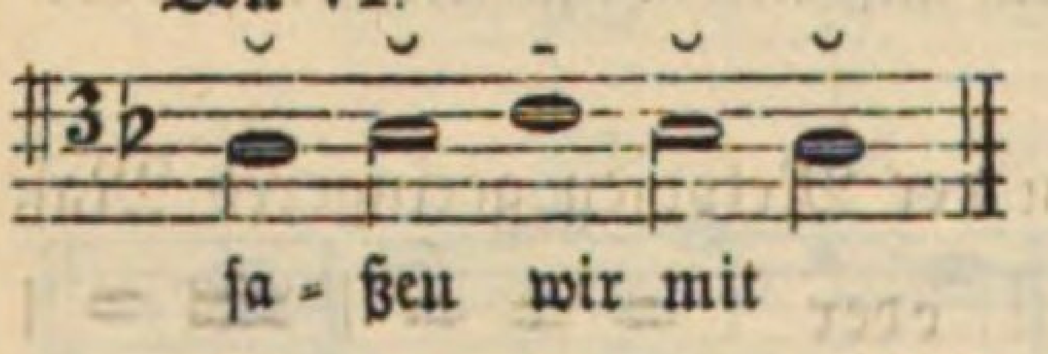
Ton VI



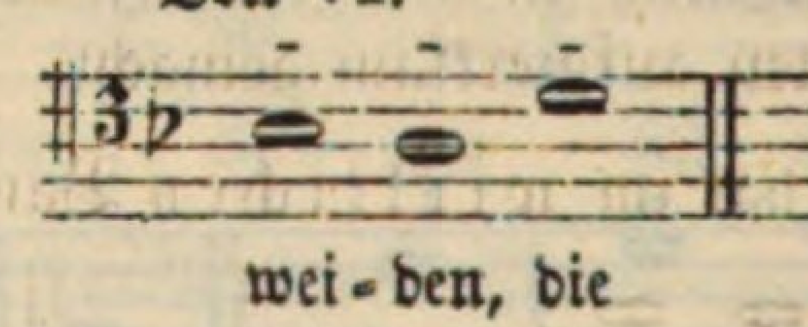
Ton II B.



Ton VI.
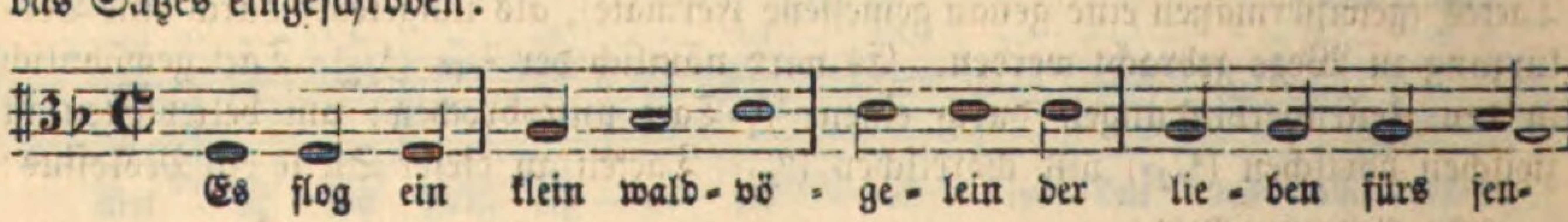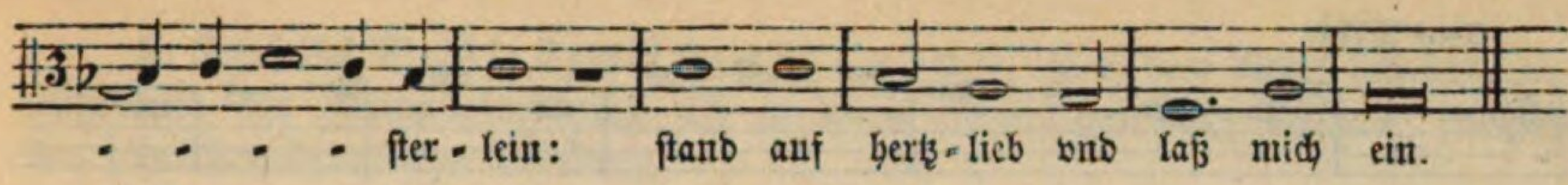


Ton VI.
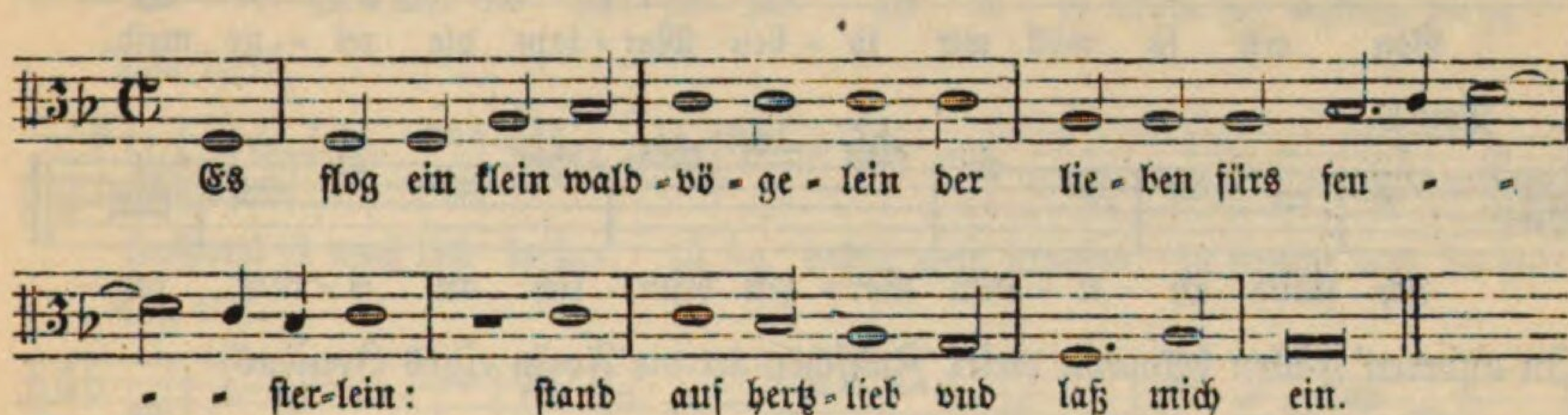


Was nun ferner die Gesetze des musikalischen Strophenbaues betrifft, so reichte leider das mir vorliegende Material nicht hin, um die ganze Frage zu untersuchen, oder auch nur für alle Fragen, die bei den folgenden Melodien auftraten, der Antwort gewiß zu sein. Ich kann daher hier nur einige Punkte, die sich als Thatsachen herausstellen, besprechen und richtig zu deuten versuchen.

1. Alle Lieder mit der Vorzeichnung graden Tactes (₵ oder C) sind äußerlich durch eine Zählung nach zwei ganzen Noten (d. h. nach zwei Semibreven 𝅝 oder vier Minimen 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) geregelt, wobei weder der Wortaccent noch der wirkliche Rhythmus der Melodie in Betracht kommt, so daß es gleichgültig ist, ob die betonte Sylbe auf guten oder schlechten Tacttheil fällt; nur muß die Zählung in der Art richtig aufgehen, daß in jeder Musikzeile die erste Note nach dem Auftact, oder, wenn kein Auftact da ist, die erste Note selbst, und daß eben so am Schluß des Ganzen die Schlußnote auf eine dieser beiden Semibreven fällt, gleichgültig auf welche; nur auf eine zwischen beiden liegende Minima darf sie nicht fallen. Für diese Messung, die für die Melodien selbst eine rein theoretische und nur für das Auge vorhandene ist, kann jede beliebige der folgenden Melodien als Beispiel eingesehen werden. Im mehrstimmigen Satz aber wird diese, die Melodie sogar zerstörende Theilung wirklich praktisch, wie jeder der in den Beilagen mitgetheilten Sätze zeigen kann. In Beilage 2 z. B. ist die Melodie (der Tenor) folgender Gestalt in das Tactgefüge das Satzes eingeschroben:





Es versteht sich von selbst, daß kein Mensch jemals die Melodie **als solche** so gesungen hat, denn ihre wahre rhythmische Gestalt kann, abgesehen von der weiteren Deutung dieses Rhythmus, keine andere sein, als folgende:



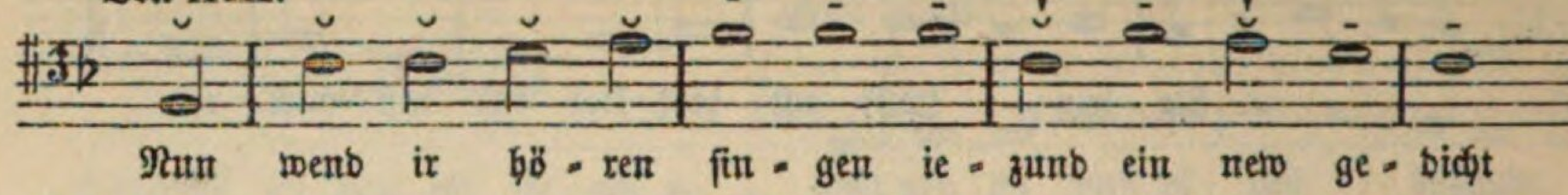
Jene theoretische $^4/_2$-Messung ist aber für die Kritik der einstimmig aufgezeichneten Melodien wichtig, und hat mich in mehreren Fällen auf Unrichtigkeiten der Ueberlieferung oder der Abschriften aufmerksam gemacht.

2. Kein ganzer Tact hat im **wirklichen** Bau der Melodien geringeres Maß als ⟦𝅜⟧ oder ⟦𝅜.⟧, also | 𝅝 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅝 𝅝 𝅝 | 𝅜 𝅝 | u. s. w., wie schon vorhin bemerkt ist. Wenn man Tacttheilungen wie | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅝 𝅗𝅥 | machen wollte, kommt man allerdings um verschiedene Schwierigkeiten herum, aber nur dadurch, daß man sie äußerlich dem Auge entzieht. Man verdeckt nämlich durch solche kurze Tacte das den Rhythmen innewohnende Gesetz des Nieder- und Aufschlags. Der natürliche Grund dieses vollen Tactmaßes ist oben angedeutet.

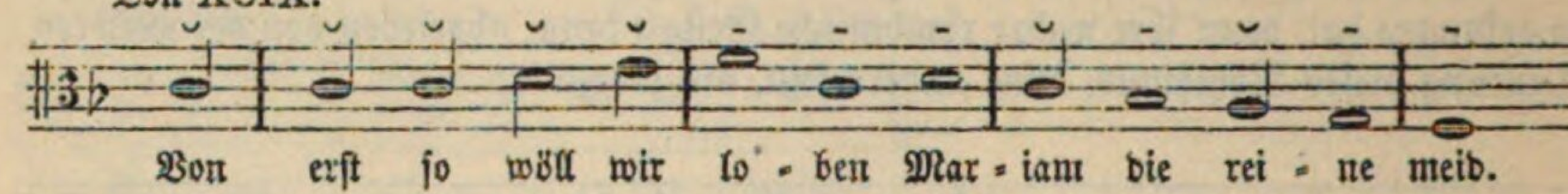
3. **Jede Musikzeile** (entsprechend jeder wirklichen Verszeile) **muß**, vom Auftact natürlich abgesehen, **mit vollem Tact anheben**, (im vollständigen Gegensatz zu den tactischen Verrenkungen, denen dieselben Melodien zu derselben Zeit im mehrstimmigen Satz unterworfen werden). Auch dies Gesetz fließt einfach aus der Natur der Sache; wer die folgenden Melodien durchsieht, wird an seiner thatsächlichen Richtigkeit nicht zweifeln.

4. **Die durch das Aneinanderstoßen zweier Zeilen entstehenden Tacte werden entweder in einfache Uebereinstimmung mit dem sonstigen Tactmaß des Liedes gestellt oder sie unterbrechen den Rhythmus durch einen Tactwechsel.** Letzteres ist das Häufigere und entstammt, wie man leicht sieht, geschichtlich der alten Gewohnheit, jede Zeile als eine in sich abgeschlossene Größe zu behandeln und von der folgenden fühlbar abzusondern. Diese Absonderung kann sowol durch eine Verlängerung des verbindenden Tactes (gewissermaßen eine genau gemessene Fermate), als umgekehrt durch eine Verkürzung zu Wege gebracht werden. Es wird nämlich der $^2/_1$- ($^4/_2$)-Tact gewöhnlich in den Zeilenverbindungen durch einen $^3/_1$-Tact unterbrochen; am beliebtesten ist zwischen dorischen ($^4/_2$-) und choreischen ($^6/_2$-) Tacten an dieser Stelle ein Molossus:

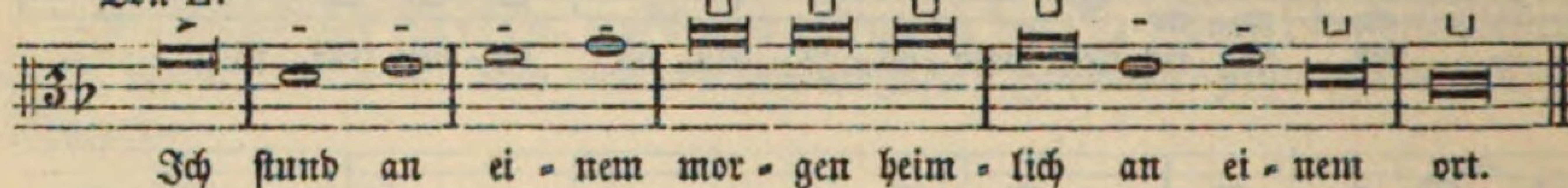
Ton XIII.



Ton XCIX.

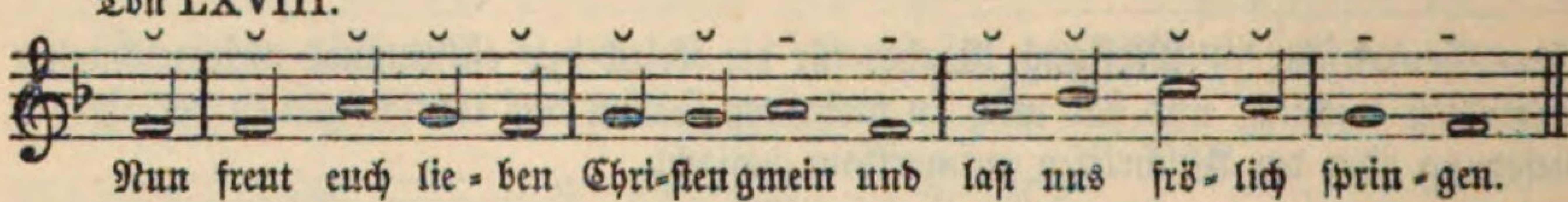


Ton L.
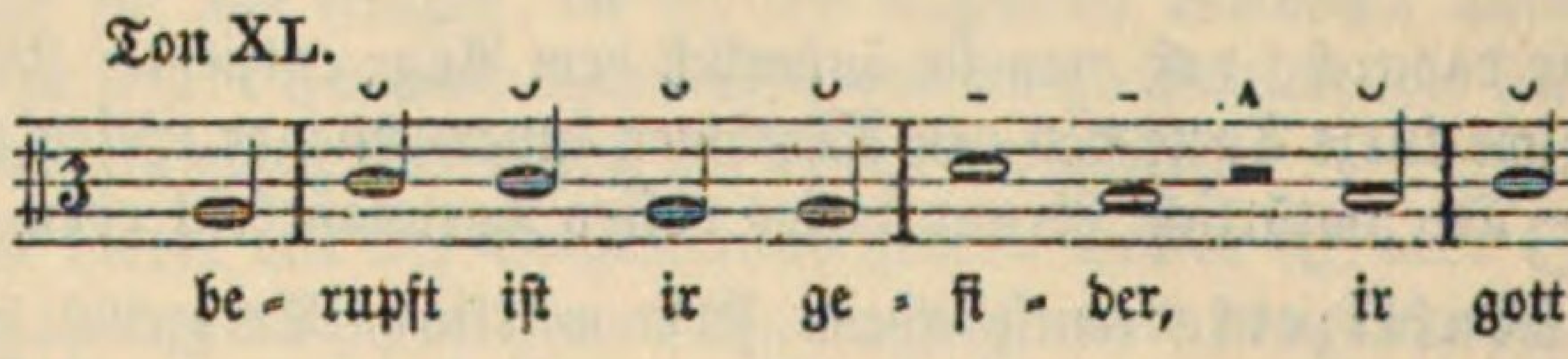


In anderen Fällen bekommt dieser Zwischentact die Form eines Jonicus:

Ton LXVIII.

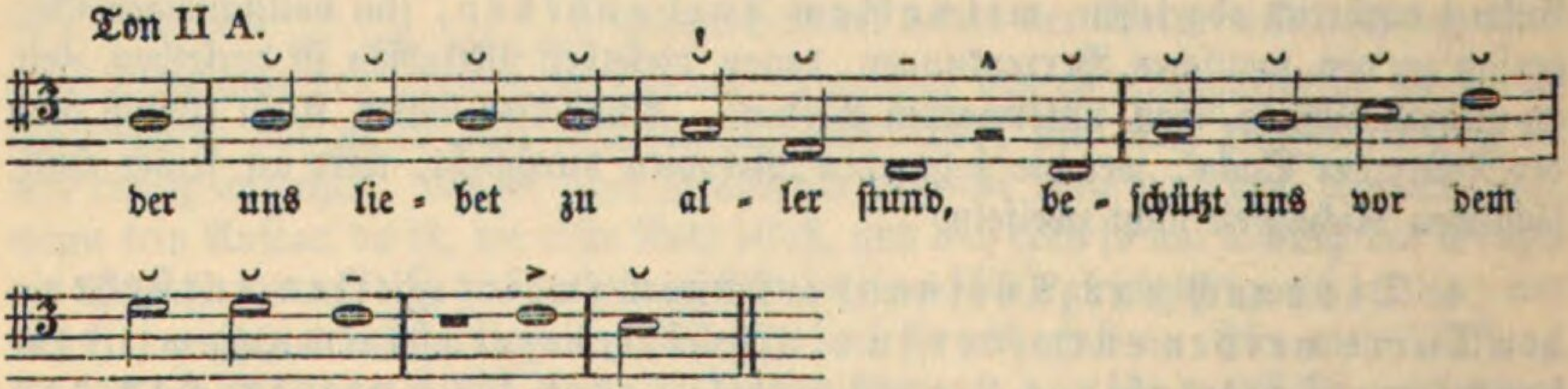


Häufig wird dabei der Auftact der zweiten Zeile durch kürzere Note mit ergänzender Pause noch schärfer abgesondert; ich gebe zu dem ersten Beispiel ein zweites, in welchem gleich darauf beim nächsten Zeilenschluß dieser jonische Tact nicht beliebt, sondern durch eine Pause der $^2/_1$-Tact gewahrt ist:

Ton XL.

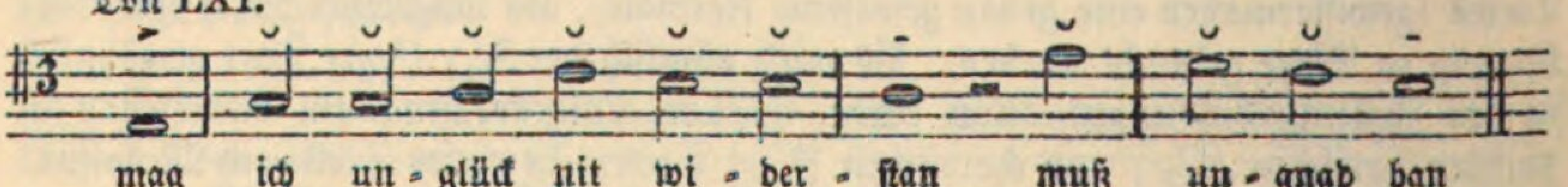


Ton II A.



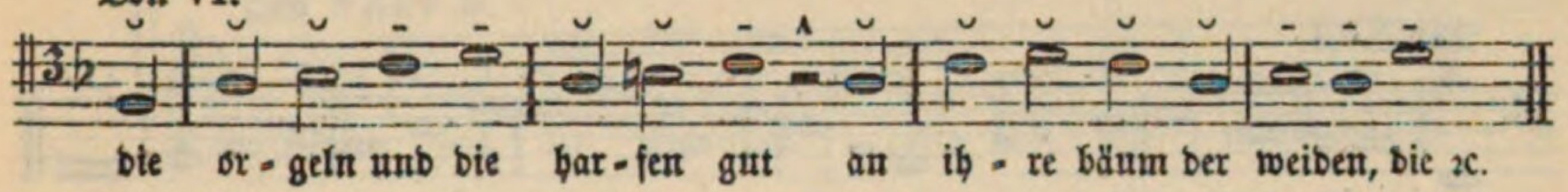
Umgekehrt liebte man in Liedern, die als Grundmaß jonische Reihen, d. h. $^3/_1$-Tacte haben, die Zeilenverbindung auf einen $^2/_1$-Tact zu kürzen:

Ton LXI.

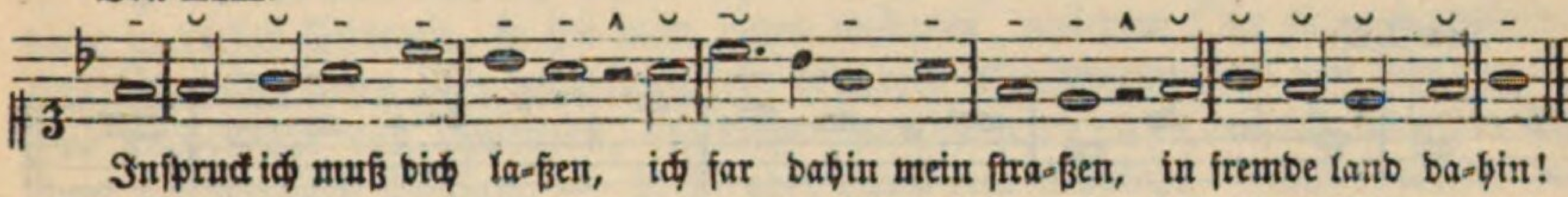


5. Derselbe Wechsel zwischen $^3/_1$= und $^2/_1$=Tacten findet sich aber auch außerhalb der Zeilenverbindung fast in allen Liedern jonischen Maßes, meistens mit sehr charakteristischer Wirkung:
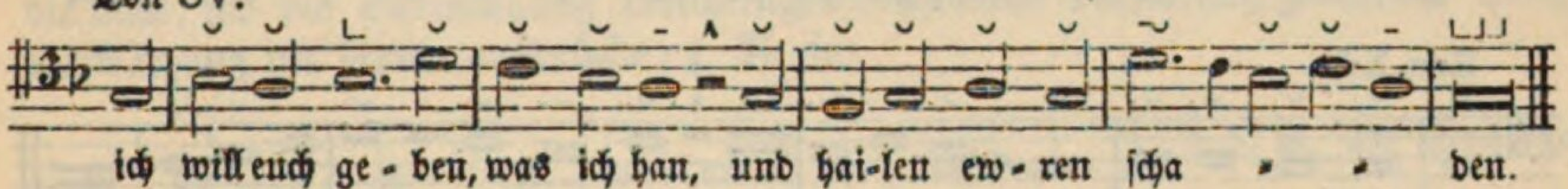
Ton VI.



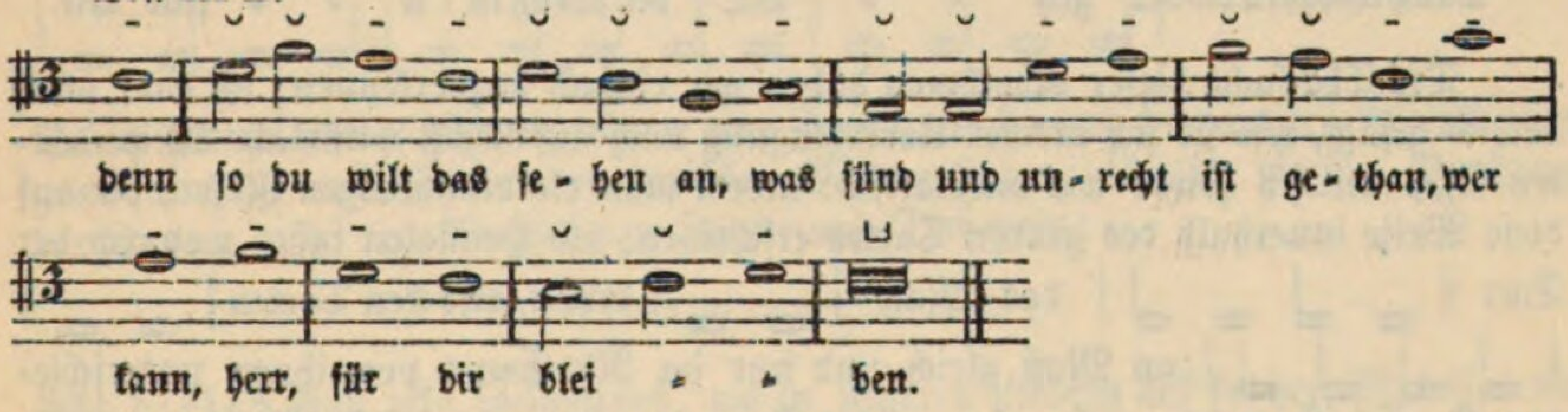
Ton LIII.



Ton CV.



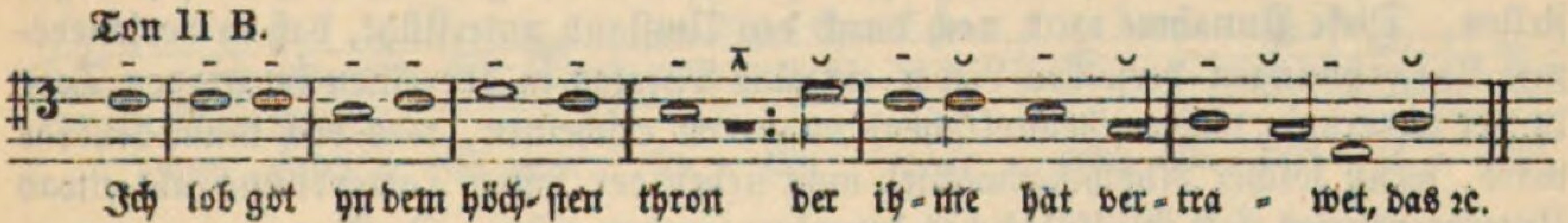
Ton IX B.



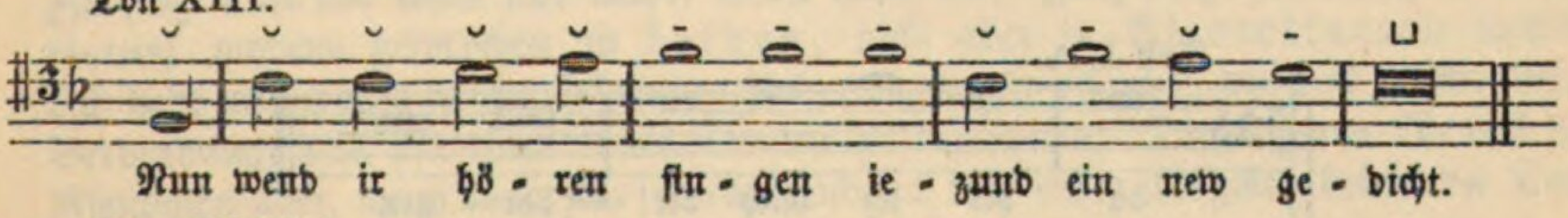
Seltener treten umgekehrt innerhalb dorischer Rhythmen einzelne jonische Zeilen auf, so z. B. in Ton XLVIII oder Ton XVIIC, in dem außer den Zeilenverbindungen auch der vorletzte Tact die Form ◡ ‒ ◡ ◡ ◡ hat.

6. Den Wechsel rein dorischer mit choreischen Zeilen, die Verbindung von $^4/_2$ mit $^6/_2$, habe ich schon oben vorläufig besprochen. Es ist eine der häufigsten und, wie man daraus sieht, beliebtesten rhythmischen Formen.
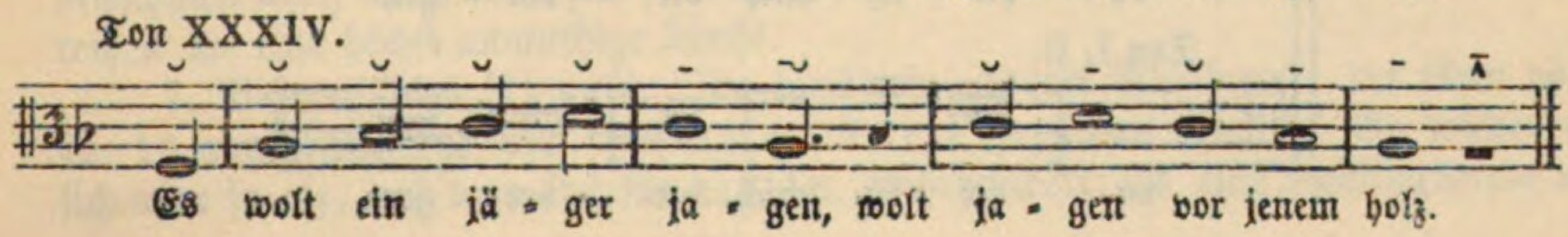
Ton II B.
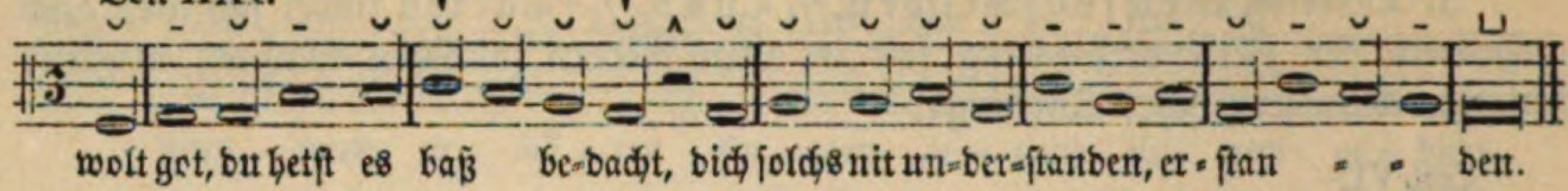


Ton XIII.



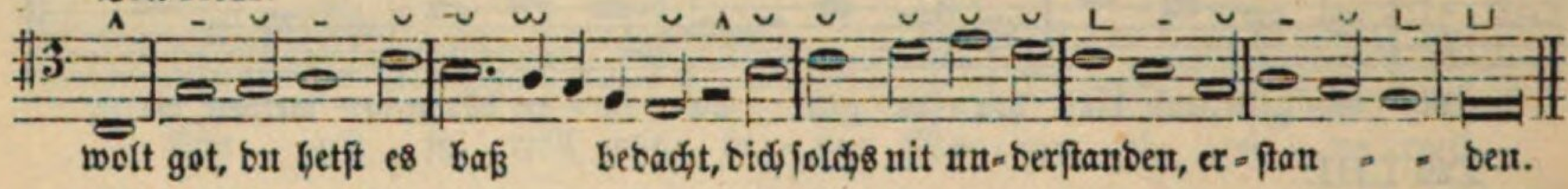
Ton XXXIV.
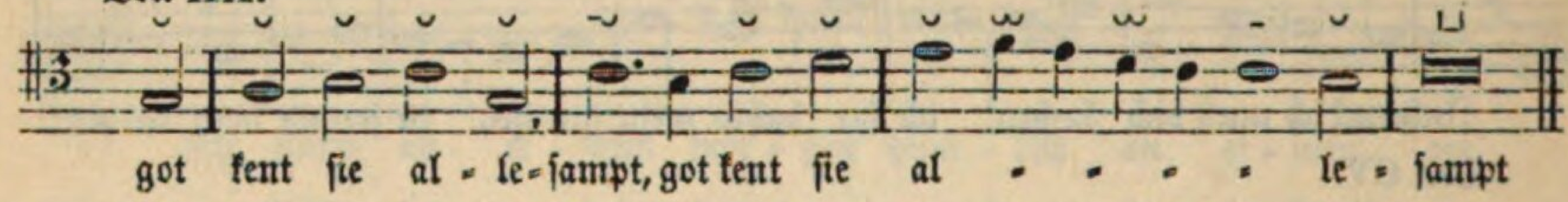


Ton XXI.
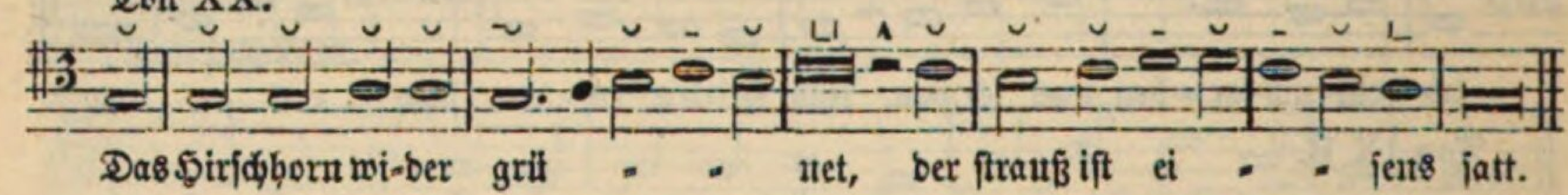


Ton XXI.

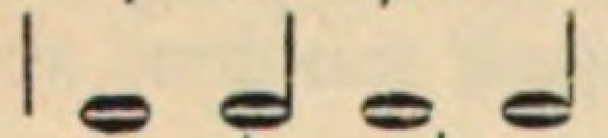


Ton XX.

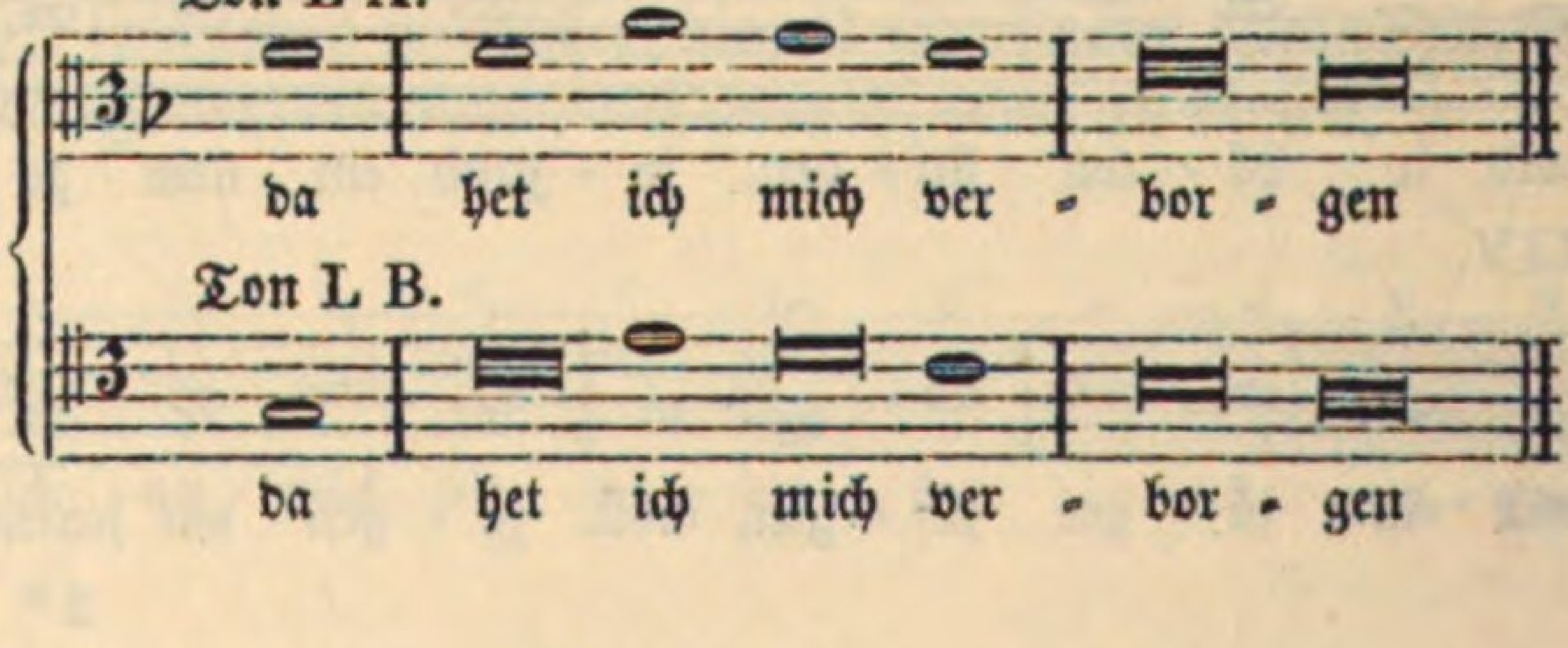


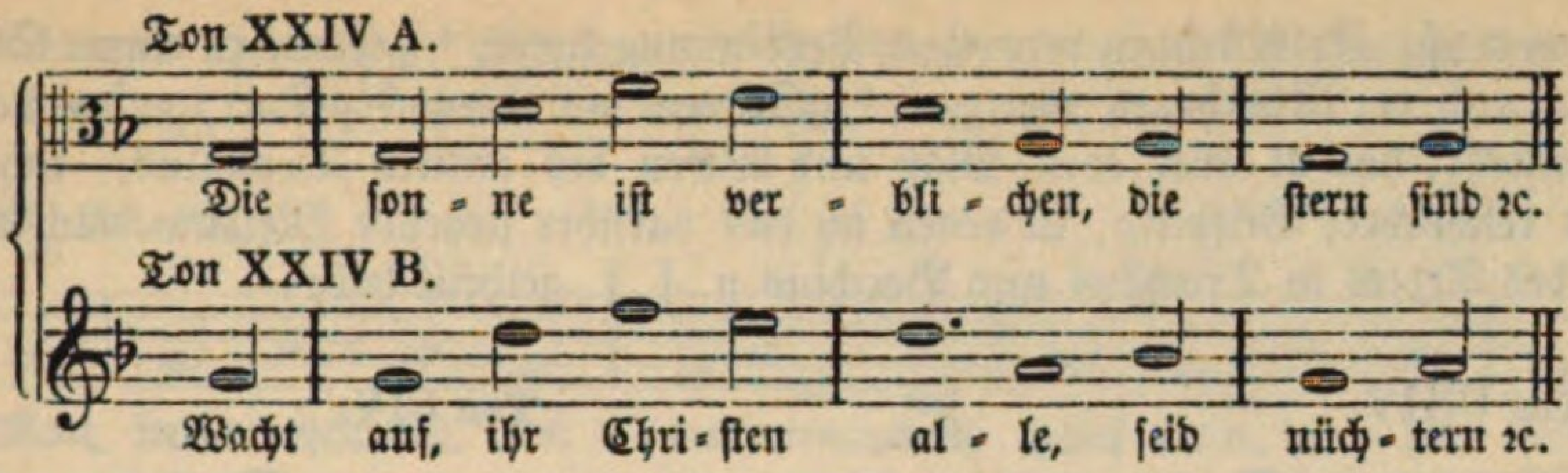
Ton XX.



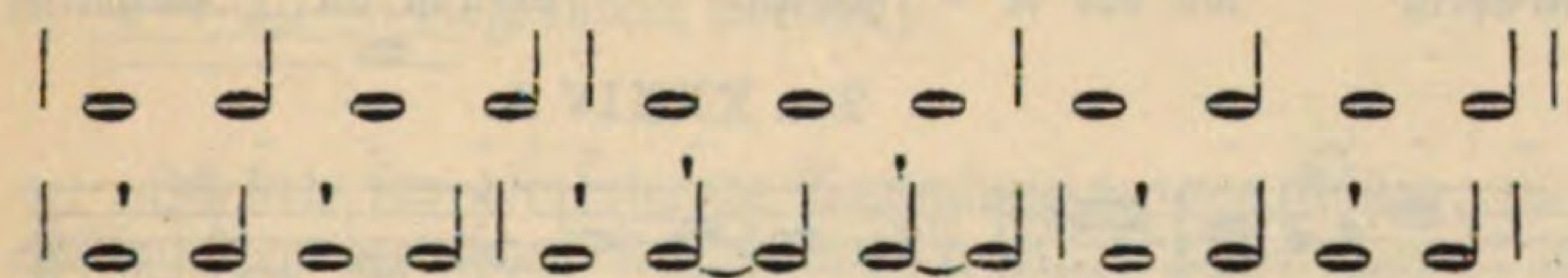
Die Thatsache dieser Rhythmen haben wir einfach anzuerkennen; ich habe oben bereits gesagt, wie sie sich meiner Ueberzeugung nach auf höchst natürliche Weise deuten läßt, metrisch sowol wie musikalisch: indem man die dreitheiligen Noten, die auf diese Weise innerhalb des graden Tactes erscheinen, als Hemiolen faßt, wodurch der Tact  das Maß  erhält, also den Tacten   an Maß gleich und nur im Rhythmus von ihnen unterschieden ist. Es ist, modern gesprochen, nichts Anderes, als der einfachste Wechsel zwischen Halbtheilung und Triolentheilung der ganzen Noten. — Diese sogenannten Hemiolen im graden Tacte waren den Alten eine ganz geläufige Sache, die in genauer Notenschrift, was allerdings, wie ich einräumen muß, in den Notirungen der Lieder mir wenigstens nicht vorgekommen ist, durch geschwärzte Noten dargestellt ward. Es bedurfte aber in den einstimmigen Melodien kaum einer eigenen Bezeichnung dafür, denn in der That ist es fast unmöglich, diese Rhythmen singend anders, als so, darzustellen. Diese Annahme wird noch durch den Umstand unterstützt, daß in verschiedenen Aufzeichnungen derselben Lieder einzelne Phrasen in der einen im graden Tact, in der andern in diesem (hemiolischen) ungraden erscheinen, was doch kaum denkbar wäre, wenn solcher Rhythmenwechsel nicht neben der festen Tactordnung als etwas Untergeordnetes, fast Willkührliches betrachtet worden wäre. Z. B.:

Ton L A.



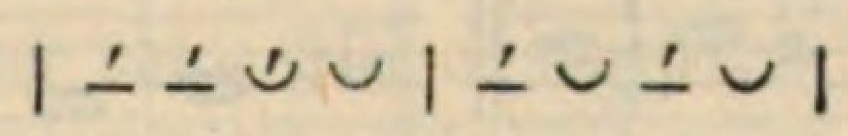


Hält man nun die, auf S. 17 unter 4 besprochenen molossischen Verbindungstacte zu diesen Choreen, so hat man einen weiteren, unserem Ohr zwar eigenthümlichen, bei den Alten aber auch sonst sehr beliebten Rhythmenwechsel vor sich, nämlich jene andere Art von Hemiolen, die umgekehrt den ungraden Tact scheinbar mit einer zweitheiligen Messung — d. h. aber durch eine Synkope — unterbrechen und die man, wo die Vorzeichnung dreitheiligen Rhythmus vorschrieb, gleichfalls durch Schwärzung der Noten ausdrückte; z. B. so:

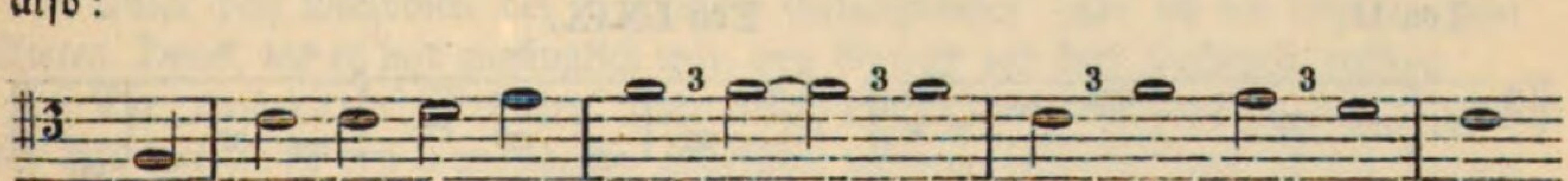


d. h. die Synkope

Darin hat man aber zugleich wieder eine Form, welche auch der antiken Metrik ganz gewöhnlich ist und sich in allen jonischen Metren findet, nämlich die sog. Brechung der Jonici, d. h. den Wechsel von Jonici und Dichoreen:
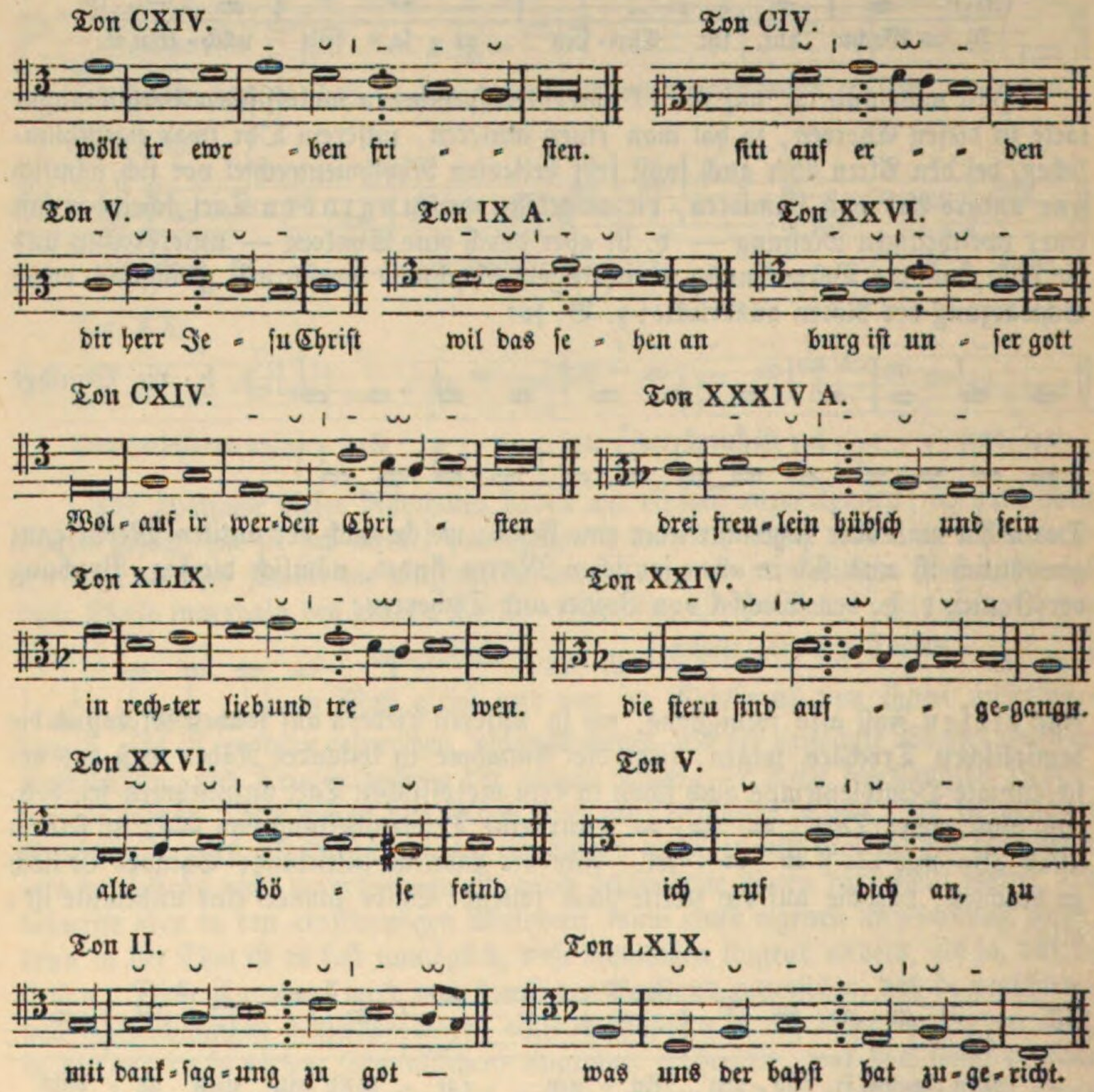


Für diesen Fall also wenigstens, wo in unseren Liedern auf solchen Molossus die hemiolischen Trochäen folgen, liegt die Annahme in lockender Nähe, daß das beschleunigte Hemiolentempo auch schon in dem molossischen Tact anzunehmen sei, d. h. daß auch dieser Tact | 𝅝 𝅝 𝅝 | nur eine Triolentheilung von 𝅜, in seinem Maß also nur = | 𝅝 𝅝 | sei. Für die dadurch entstehende Synkope ist noch zu beachten, daß die auf die zweite Note fallende Sylbe immer eine unbetonte ist; also:



Zu singen ist das Alles sehr leicht, wenn man nur (ganz nach Anleitung des alten tactus) modern gesprochen in halben, nicht aber in Vierteltacten tactirt. Ich habe mir daher in den folgenden Uebertragungen erlaubt, die drei Noten dieser Verbindungstacte mit einer 3 als Triolen zu bezeichnen. Dieser ganze Wechsel der Rhythmen aber, wenn man sich seinem Eindruck nur ruhig hingibt, belebt die Tonreihen auf eine höchst anmuthige Weise.

7. Befremdlicher für unser Ohr bleibt ein anderer Rhythmus, der schon oben S. 14 angedeutet und als bochmische Tacte bezeichnet wurde. Er wiederholt sich aber so oft, daß man ihn für das 16. Jahrhundert als eine Lieblingsmode be-

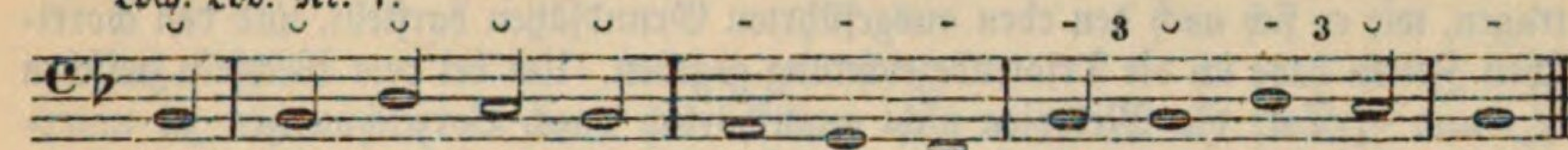
zeichnen muß. Er besteht in derartiger Verbindung zweier $^4/_2$-Tacte zu einem System, daß dadurch der Rhythmus von zwei $^3/_2$-Tacten mit einem $^2/_2$-Tact, zusammen = $^8/_2$, entsteht; das ist aber eben Maß und Wesen des antiken Dochmius. Ich gebe etwas reichlichere Beispiele, in denen ich das darüber stehende Metrum nach Anleitung des Textes in Trochäus und Bacchius u. s. f. getheilt habe:



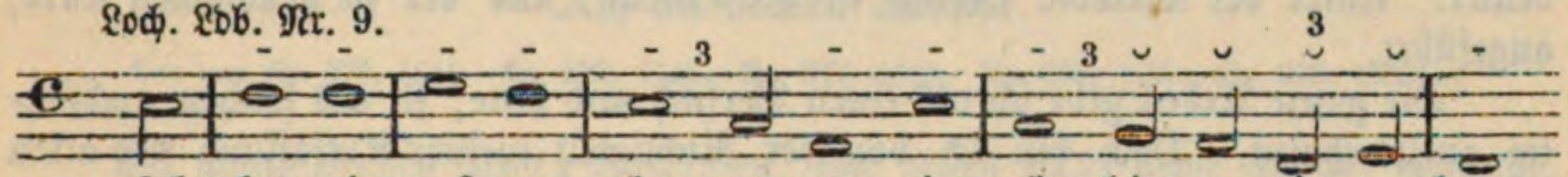
Mag man nun über die Künstlichkeit dieser und der vorherbesprochenen Rhythmen denken wie man will: jedenfalls ergibt sich, daß das Ganze sich auf wenige typische Formen beschränkt, die grade durch ihre beständige Wiederkehr selbst den Beweis geben, daß sie zu ihrer Zeit beliebt und aller Welt geläufig sein mußten. Man kann daher aus ihnen durchaus keinen Zweifel gegen die Volksthümlichkeit der Melodien schöpfen. Schließlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die unter 4 und 6 besprochenen Rhythmen, nämlich die Erweiterung der Zeilenverbindungen zu einem $^3/_1$-Tacte und die Abwechselung zwischen dorischen und choreischen Zeilen, schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts üblich war, wie uns

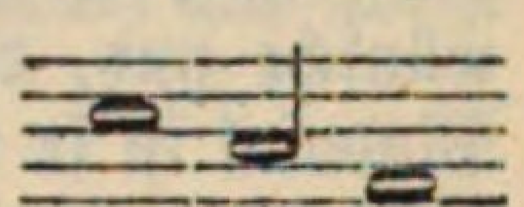
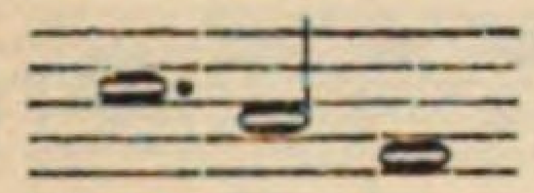
das Locheimer Liederbuch (Chrysander: Jahrbücher f. musik. Wissensch. Bd. II) zeigt. Man vgl. z. B. daselbst die Lieder Nr. 7 und Nr. 9:

Loch. Ldb. Nr. 7.



Loch. Ldb. Nr. 9.



(In Nr. 9 durfte daher auch nicht, wie im Druck geschehen ist,  in  geändert werden.)

Ich habe für die folgende Sammlung in den Fällen, wo ein Lied in einer einstimmigen weltlichen Aufzeichnung vorlag, dieser immer als der am meisten authentischen Quelle des Volksliedes den Vorrang sowol vor den Tenören mehrstimmiger Sätze als vor den einstimmigen kirchlichen Melodien gegeben, sofern sich das Lied neben der ersteren Form auch in einer der letzteren oder in beiden vorfand. Die Melodien der anderen Quellen sind aber in solchen Fällen zur Vergleichung mit abgedruckt. Doch habe ich dann davon abgesehen, die ganzen mehrstimmigen Sätze abzudrucken. Wo sich dagegen eine Melodie *nur* als Tenor eines mehrstimmigen Satzes fand, da ist dieser ganze Satz hinten als Beilage mitgetheilt und im Text nur eine Uebertragung der Melodie gegeben. Die sämmtlichen Partituren in den Beilagen hat Herr Conservator J. Maier in München, welcher mich auch sonst bei der Sammlung mannigfach unterstützt hat, aus den Stimmheften zusammengesetzt und bereitwillig zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hier den wärmsten Dank ausspreche.

Unter den Melodien der kirchlichen Gesangbücher habe ich im Ganzen dem älteren Druck, wo er mir zugänglich war, den Vorzug vor dem jüngeren gegeben.

Die numerirten Melodien sind *alphabetisch* geordnet und zwar je nach der Art, wie sie in den Tonangaben angeführt werden, entweder nach ihrem Namen (Benzenauer, Bruder Veit, Herzog Ernst, Lindenschmid, Pavier u. s. w.), oder nach der Eingangszeile ihres Textes („Ach du armer Judas", „Die sonn mit klarem scheine", „Was wöll wir aber heben an" u. s. w.). Zu jedem Tone habe ich zunächst bemerkt, bei welchen Liedern unserer Sammlung er in der Tonangabe als Melodie angeführt wird und dazu kurze geschichtliche Bemerkungen über die Melodie gefügt, wo mir deren zu Gebote standen. Vor der Melodie habe ich ihre Tonart bemerkt. Die Melodien selbst gebe ich sodann erst in vollkommen unverändertem Abdruck aus der Quelle; nur habe ich mir dabei erlaubt, die theoretische $^4/_2$-Messung der Melodien graden Tactes durch kleine diesen Tact andeutende Striche auf der obersten Linie bemerkbar zu machen. Darauf gebe ich eine Uebertragung der Melodie, in der die Tenor- und Altschlüssel mit dem Violinschlüssel vertauscht sind und das Tempo durch

Reducirung der längeren Noten mit dem Vorzeichen ₵ auf die entsprechenden kürzeren des Maßes C dem heutigen Auge deutlicher gemacht ist. Das sind also nur Aenderungen in der Schreibung. Dazu habe ich dann aber den Tact so eingetragen, wie er sich nach den eben ausgeführten Grundsätzen darstellt, und den choreischen Zeilen habe ich die Triolenbezeichnung gegeben. Um bei dem Wechseln zwischen $^3/_1$- und $^2/_1$-Tact die Melodien nicht unaufhörlich durch Vorzeichnungen zu unterbrechen, habe ich vielmehr diesen Tactwechsel nur in der Hauptvorzeichnung angedeutet. Unter der Melodie endlich ist die Quelle, aus der sie genommen ward, angeführt.
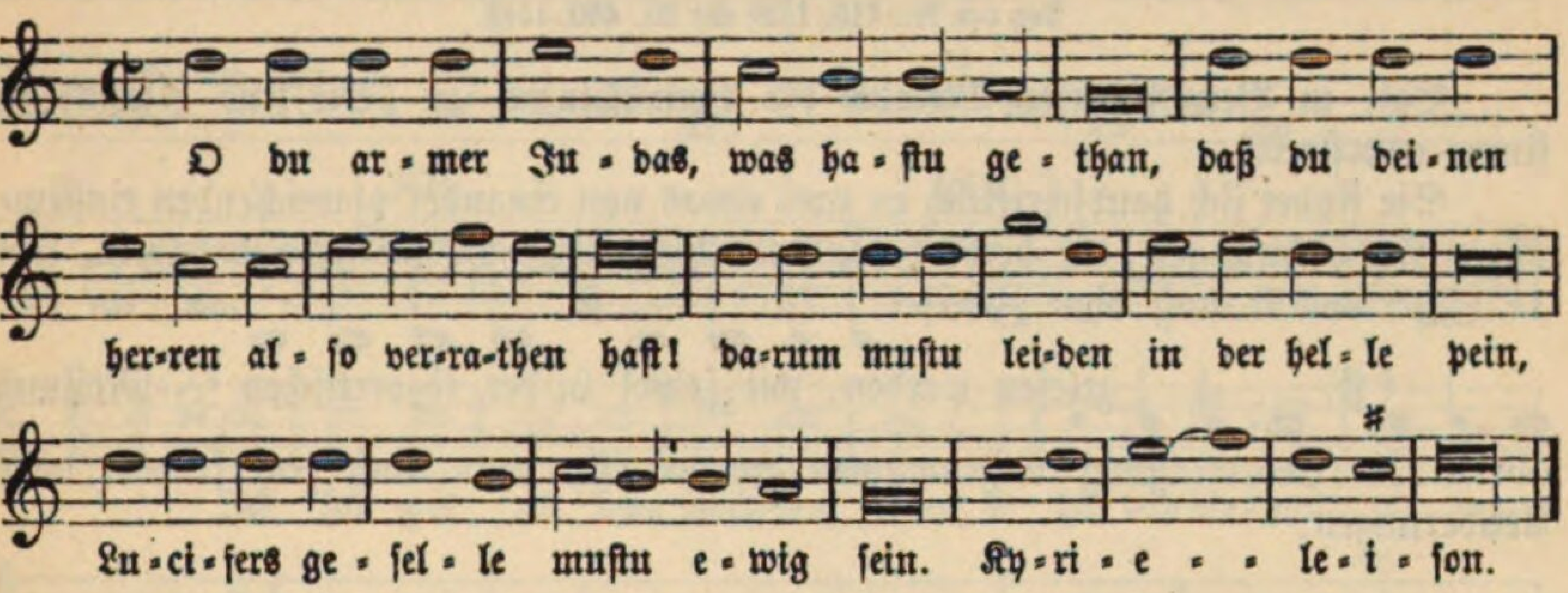
Die ganze Arbeit gebe ich als einen Versuch und bitte, sie als solchen nachsichtig aufzunehmen. Doch bin ich von der Richtigkeit meiner Auffassung der alten Melodien, was die Hauptsache und das Wesen der Sache betrifft, fest überzeugt und wünsche nur, daß eine berufenere Hand die Fäden weiter fortführen möge. Das Material ist so reich, daß an der Erreichung von Ergebnissen, die nach allen Seiten hin feststehen, nicht zu zweifeln ist.

I.

Ach du armer Judas.

Ton von Nr. 476, 1541. Nr. 539, 1546. Nr. 572, 1548. Nr. 607, 1552. Nr. 609, 1552.

Die mannigfachen kleinen Varianten, mit denen „Der arme Judas“ erscheint, berühren doch nur Nebensächliches, nicht das Wesen der Melodie. Wort und Weise haben ungefähr so gelautet:



Diese, dem kirchlichen Volksgesang angehörige Strophe war sehr verbreitet und bekannt und zwar schon im 15. Jahrhundert, denn 1490 konnte König Maximilian durch das Auffspielen der Melodie die Regensburger für ihren Verrath am Kaiser höhnen (Hist. Volkslieder II, S. 184, 25). Es scheint aber, daß die Worte, welche als Schlußstrophe mehrer geistlicher Lieder erscheinen, nicht ursprünglich ein eigenes Lied bildeten, sondern der Schlußstrophe »O tu miser Juda, quid fecisti« des älteren lateinischen Liedes »Laus tibi Christe, qui pateris« entstammt. Die Melodie wird daher auch z. B. im Trillerschen Gesangbuch (1555) folgendermaßen bezeichnet: „Auff die noten Laus tibi Christe oder O du armer Judas“.

In katholischen Gesangbüchern erscheint die Melodie mit den Texten: „Wir danken dir, lieber herre“; „Lob und dank wir sagen“; „Preis und dank wir sagen“; „Lob sollen wir singen dem viel werthen Christ“; „Lob sollen wir singen dir, viel heilger Christ“. In protestantischen Gesangbüchern zu den Texten: „Lob und dank wir sagen dir“ (Triller); „Lob und dank sei dir gesagt“; „Lob und ehr sei dir gesagt“; „Ehre sei dir Christe“. Ohne Zweifel liegt diesen sämmtlichen Liedern oder verschiedenen Formen desselben Liedes eben jenes lateinische Laus tibi Christe zu Grunde, von dem Wackernagel vermuthet, es stamme aus einem Osterspiele her. Hermann Bonnus dichtete dann, die Judasstrophe parodirend, einen neuen Text: „Och wy arme sünders“ (Magdeb. Gesangb. 1543), hochdeutsch: „O wir armen sünder“ (zuerst in Lucas Lossius' Psalmodia von 1550). Mit diesem Text hat sich die Melodie im protestantischen Kirchengesang erhalten.

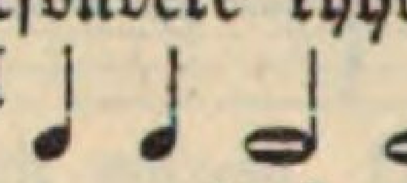
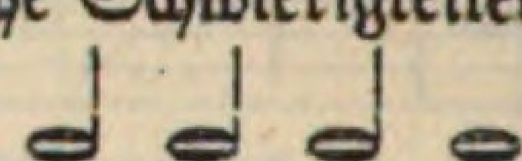
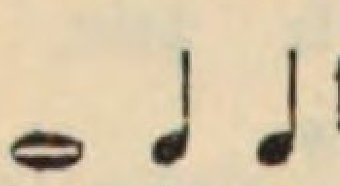
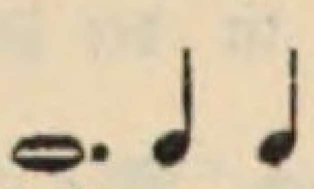
Sie ist mixolydisch, ursprünglich mit dorischem Kyrie. Die älteste Aufzeichnung, in der sie vorliegt, ist ein 4stimmiger Satz von Arnold von Bruck in Otts „Hundert vnd ainvndzweintzig newe Lieder“ Nr. 17, auch bei Winterfeld Th. I Nr. 67. Eine 4stimmige Bearbeitung von Cosmas Alderinus steht in den „Fünf vnd sechzig teütscher Lieder“ als Nr. 12; eine 5stimmige Bearbeitung von L. Senfl in Otts Hundert vnd funfftzehen guter newer Liedlein als Nr. 12 der 5stimmigen Lieder; daraus abgedruckt bei Winterfeld Th. I Nr. 4 der Musikbeilagen u. s. w. Winterfeld theilt noch andere vierstimmige Sätze mit: l. c. Nr. 91 von Michael Prätorius (1607) und Th. III Nr. 90 von Sebastian Bach.

II.

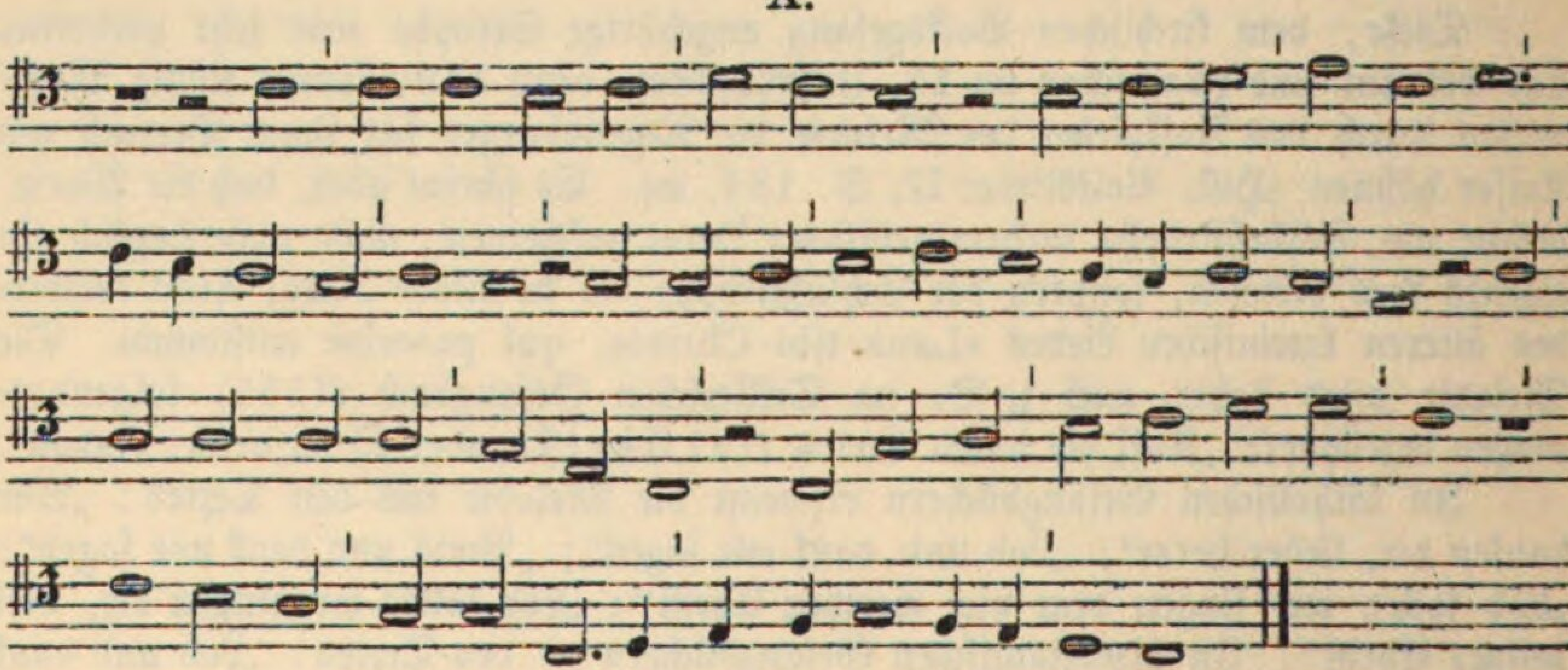
Ach got in deinem höchsten tron.

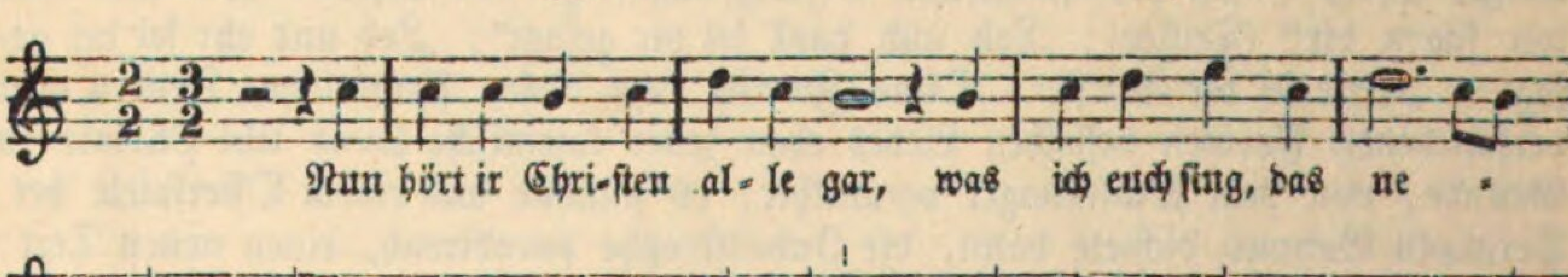
Ton von Nr. 415, 1529 und Nr. 480, 1542.
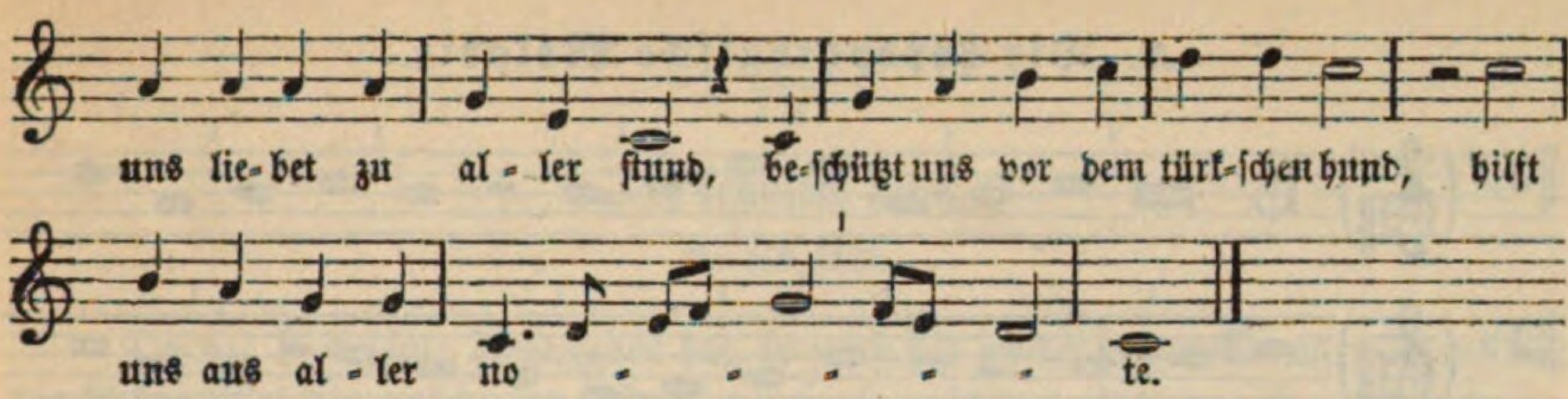
Vgl. in Betreff dieser Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zu sturm und streit“.

Sie findet sich handschriftlich in zwei etwas von einander abweichenden einstimmigen Aufzeichnungen, die beide besondere rhythmische Schwierigkeiten haben. Im 18. Tact von B muß ohne Zweifel  st.  und im 20.  st.  gelesen werden, wie sowol in der theoretischen $^4/_2$-Messung als in der Uebertragung angenommen worden ist, denn auch jene fordert diese Aenderungen.

A.
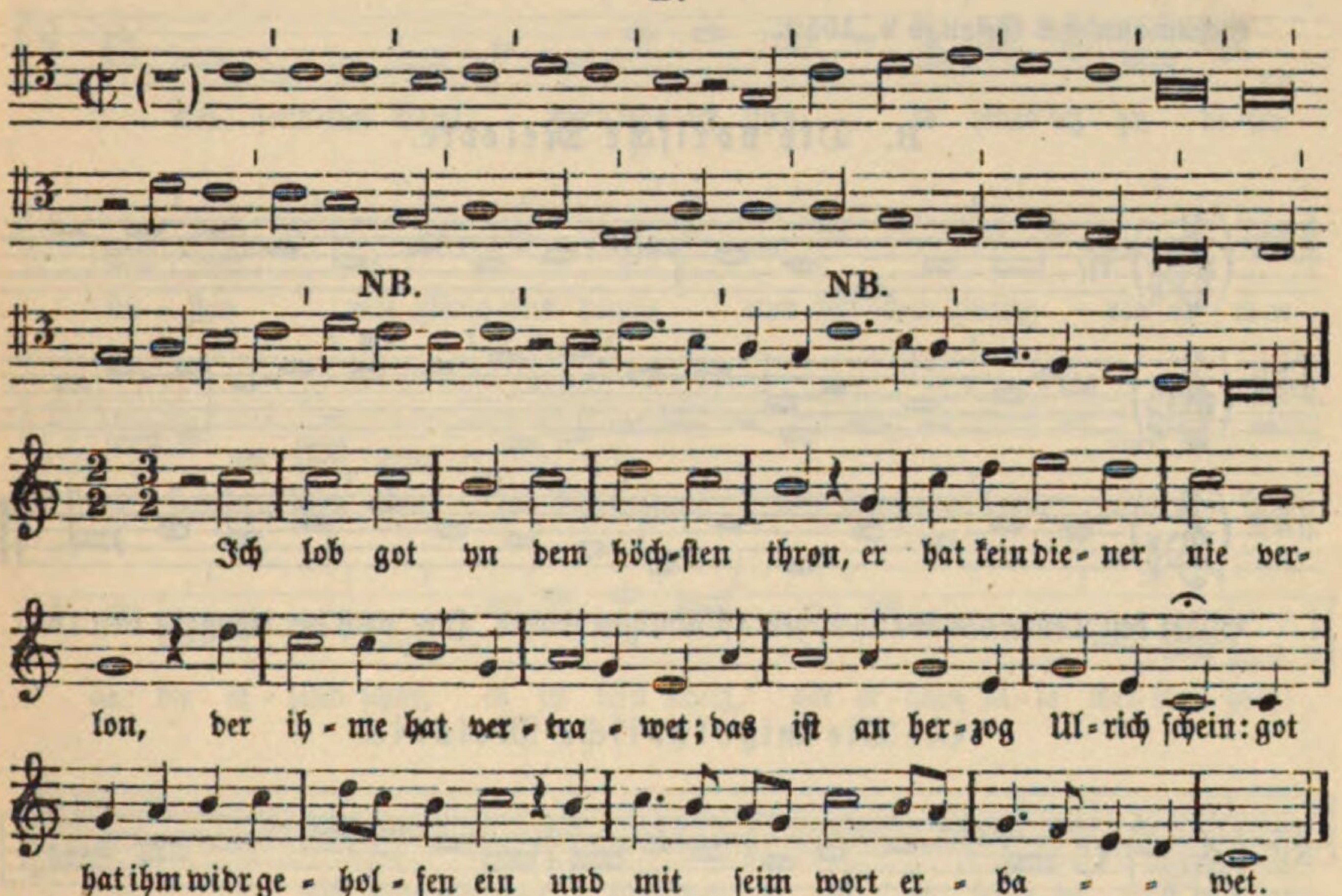






Handschriftl. eingetragen in ein Exemplar des Liedes Nr. 415 auf der Göttinger Universitätsbibl., Poetae 2455.

B.



In einem handschriftl. Exemplar des Liedes Nr. 452, welches hier die Tonangabe „In seiner aignen melodei" hat, sonst aber: „Sie sind geschickt zum sturm und streit". Ulmer Bibl., Schadesche Samml. 13881/3 XVIII F 9 S. 236.
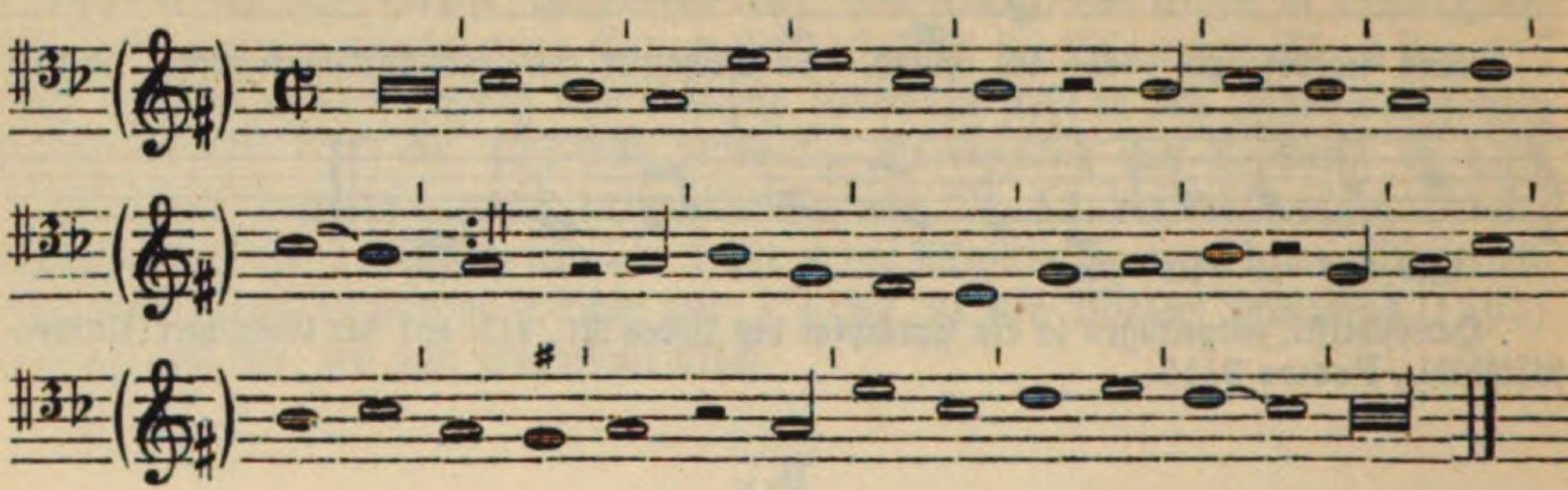
III.

Ach got von himel, sich dorin.

Ton von Nr. 388, 1525.
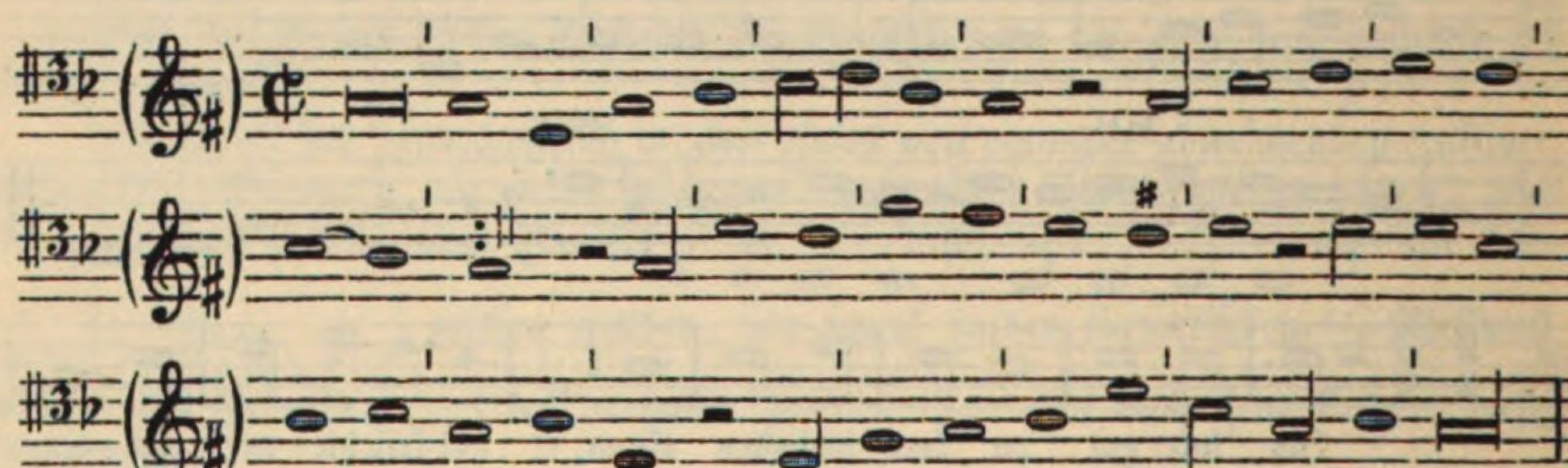
Der Ton gehört dem Lutherschen Liede, welches 1524 erschien; aber es findet sich gleich in diesem Jahre mit drei verschiedenen Melodien, nämlich mit der bekannten hypophrygischen in dem Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn), mit der dorischen im Waltherschen Gesangbuch d. J., und mit der mixolydischen, welche sich in Süddeutschland am meisten verbreitete, zu Straßburg in Wolfgang Köphls „Teutsch Kirchenamt".

A. Die hypophrygische Melodie.
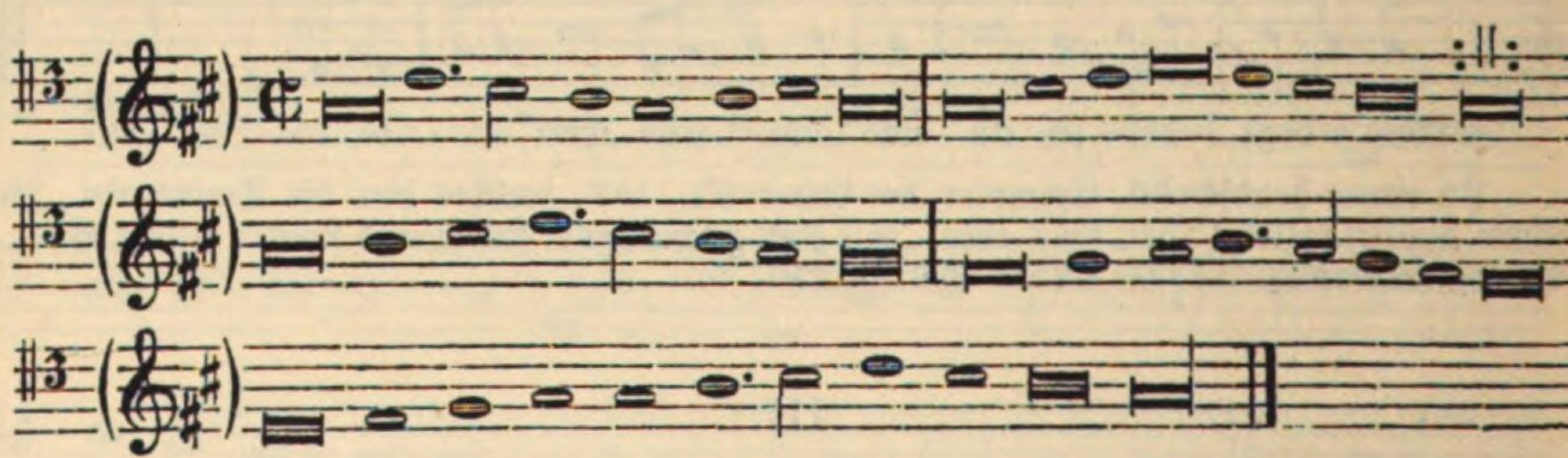


Schumannsches Gesangb v. 1539.

B. Die dorische Melodie.



Bildet den Tenor des Waltherschen 4stimmigen Satzes. Hier nach der Ausgabe von 1537.

C. Die mixolydische Melodie.



Aus Köphls Straßb. Kirchenampt, 1525, bei Tucher Nr. 235; daraus hier.

Vgl. Winterfeld, Evang. Kirchenges. nach Anleit. des Inhaltsverz. Band III S. 568. Daselbst sind Bd. I Nr. 14, 17 und 45 noch drei 4stimmige Sätze dieser Mel. mitgetheilt, Nr. 14 der hypophryg. von Martin Agricola 1544, Nr. 17 und 45 der mixolydischen von Ducis 1544 und Samuel Marschall 1594.

Da das Lied Nr. 388, welches auf den Ton „Ach got von himel" gesungen ward, ein elsässisches ist, so steht also zu vermuthen, daß von den drei Melodien die letzte zuerst in Straßburg gedruckte mixolydische damit gemeint ist.
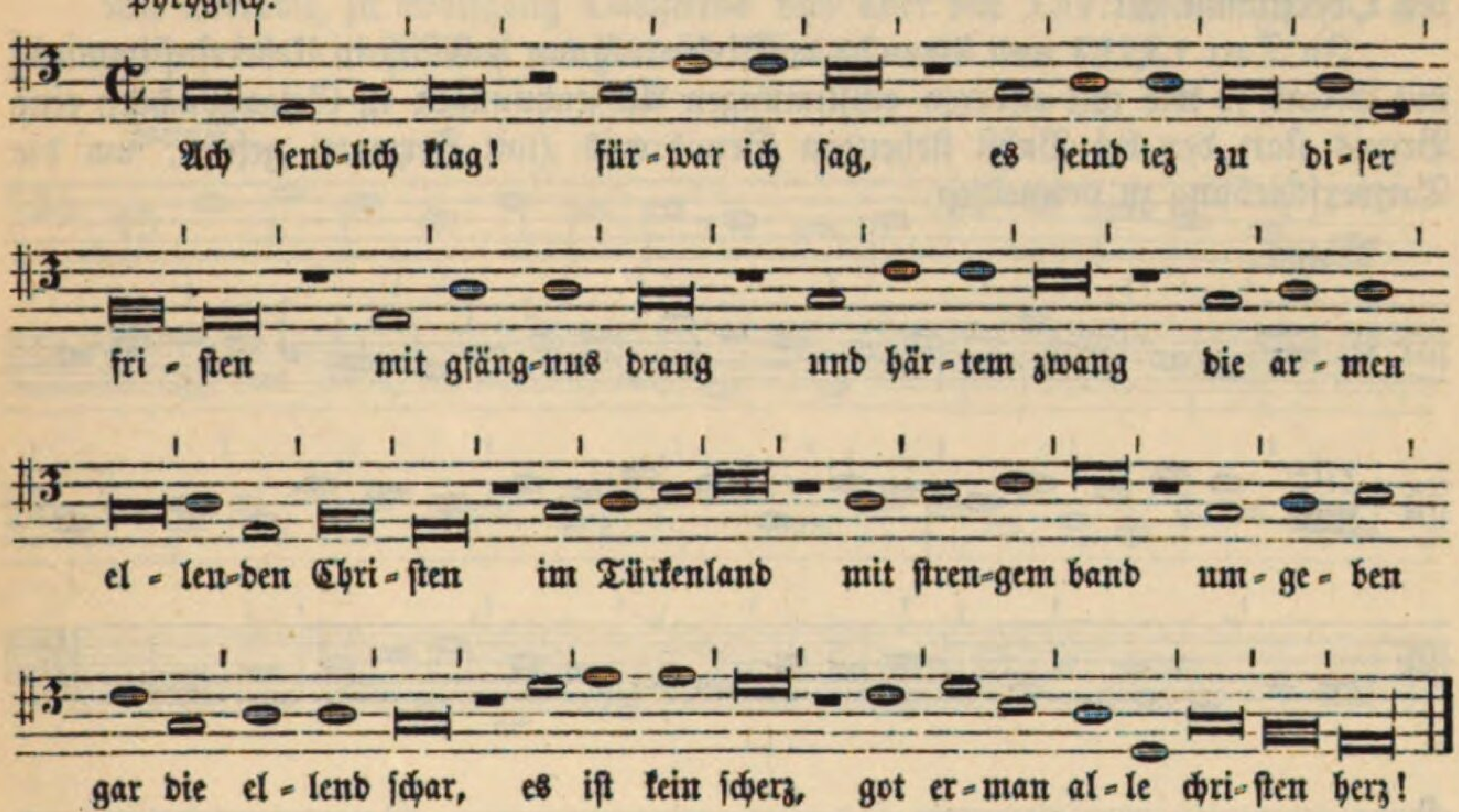
IV.

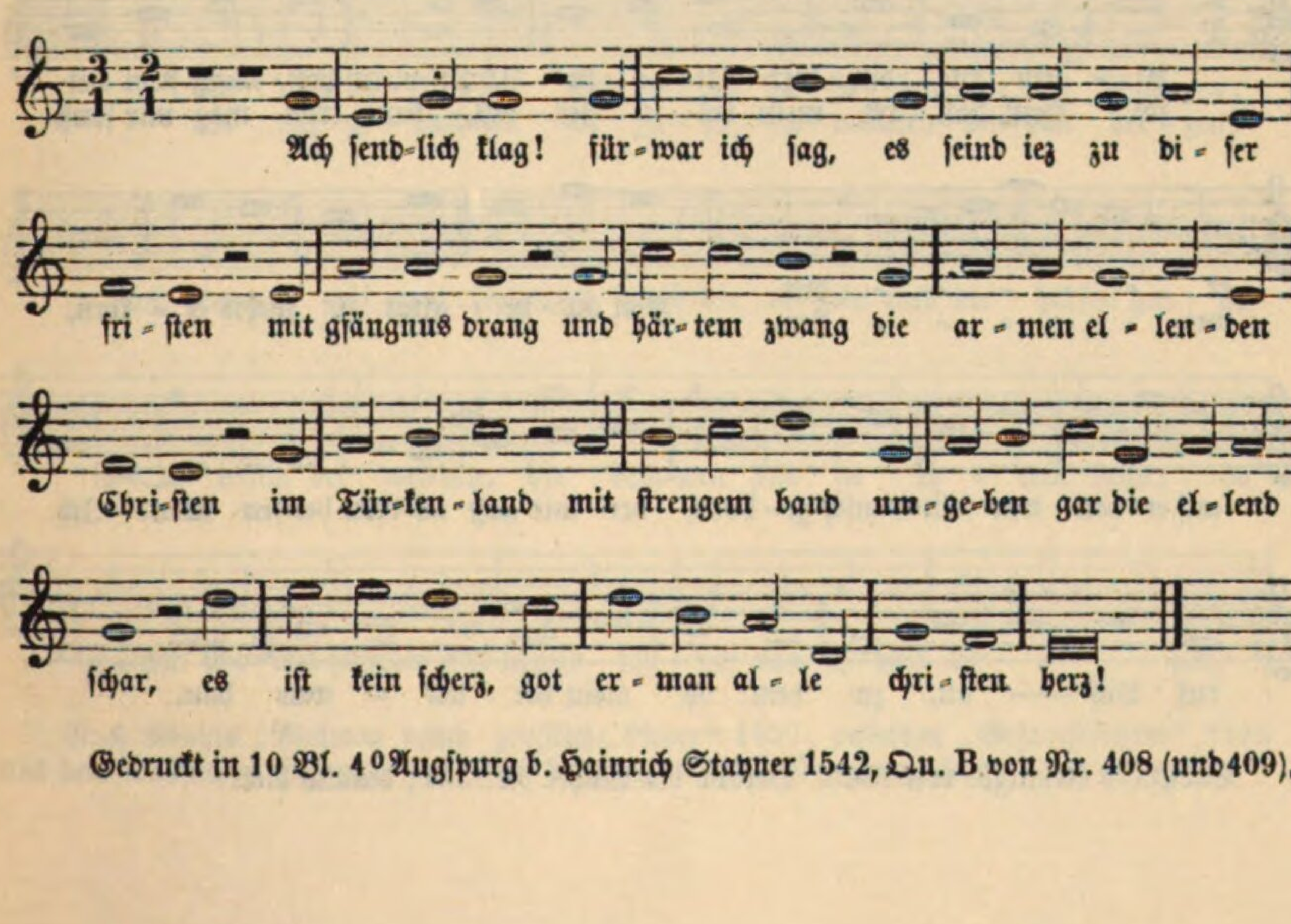
Ach sendlich klag.

Nr. 409, 1529.

Da das Lied keine Tonangabe hat, so muß bis weiter angenommen werden, daß die schöne Melodie, welche wenigstens mir sonst nicht vorgekommen ist, neu und ursprünglich für dieses Lied gesetzt ist. Sie findet sich nur einstimmig.

Phrygisch.





Gedruckt in 10 Bl. 4⁰ Augspurg b. Hainrich Stayner 1542, Qu. B von Nr. 408 (und 409).

V.
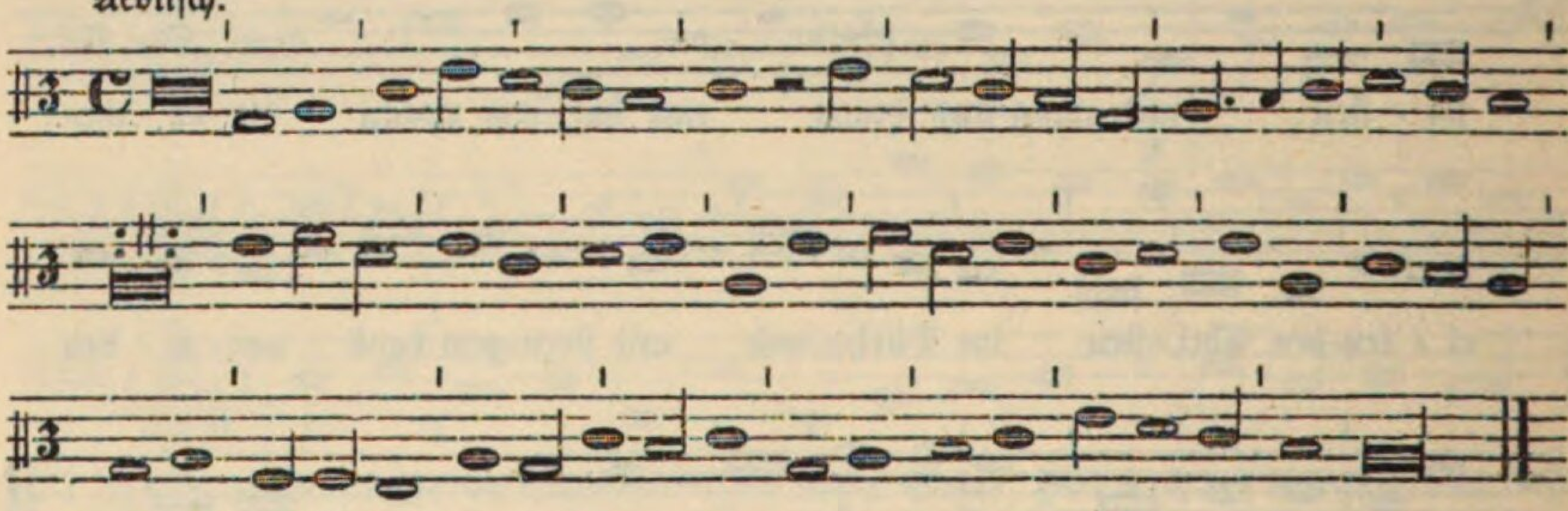
Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
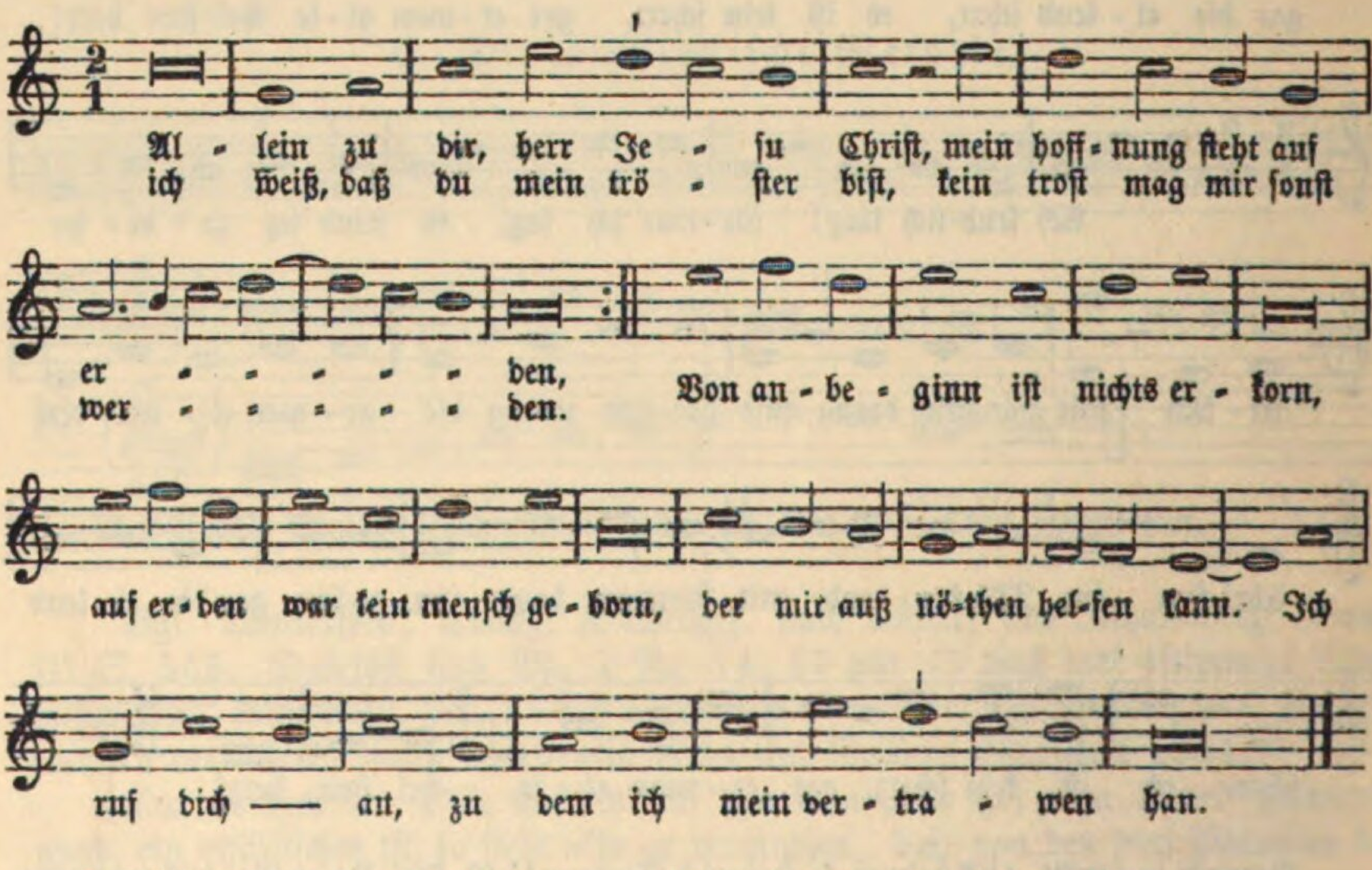
Ton von Nr. 562, 1547.

Die Melodie erscheint zuerst im Babstschen Gesangbuch von 1545 und scheint zum Liede „Allein zu dir" neu erfunden zu sein. Eine motettenartige Bearbeitung von Scandelli, 1575, gibt Winterfeld I, Musikbeil. Nr. 38 und daselbst Nr. 130 eine 5stimmige Bearbeitung von Eccard, 1597, welche die unveränderte Melodie in der Oberstimme hat.

In Tact 13, 17 und 20—21 der Uebertragung habe ich in Uebereinstimmung mit Eccard so wie mit anderen einstimmigen Aufzeichnungen in Gesangbüchern eine Brevis statt der bei Babst stehenden Semibrevis (mit Fermate) gesetzt, um die Tactverschiebung zu vermeiden.

Aeolisch.





Babstsches Gesangb. von 1545. Daraus bei Tucher Nr. 392; daraus hier.

Der alt gris.

Siehe: Wiewol ich bin ein alter gris. Ton CX.

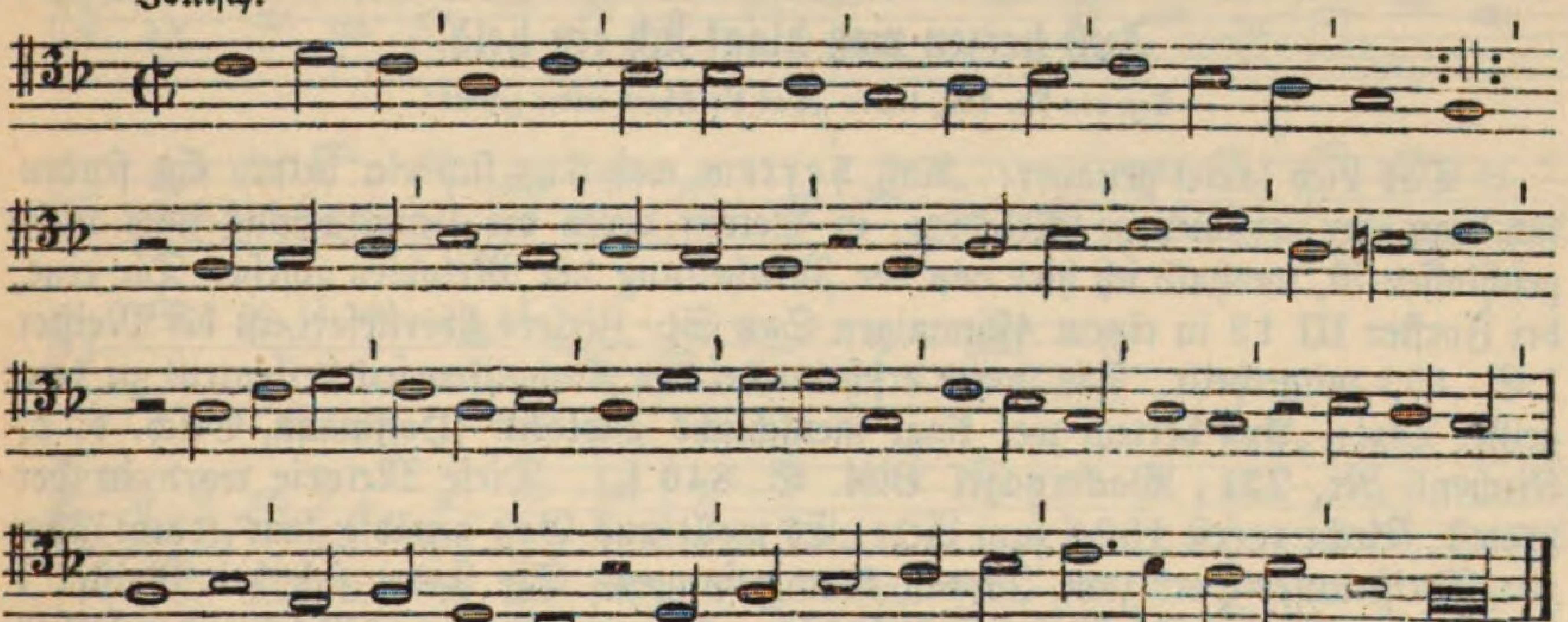
VI.
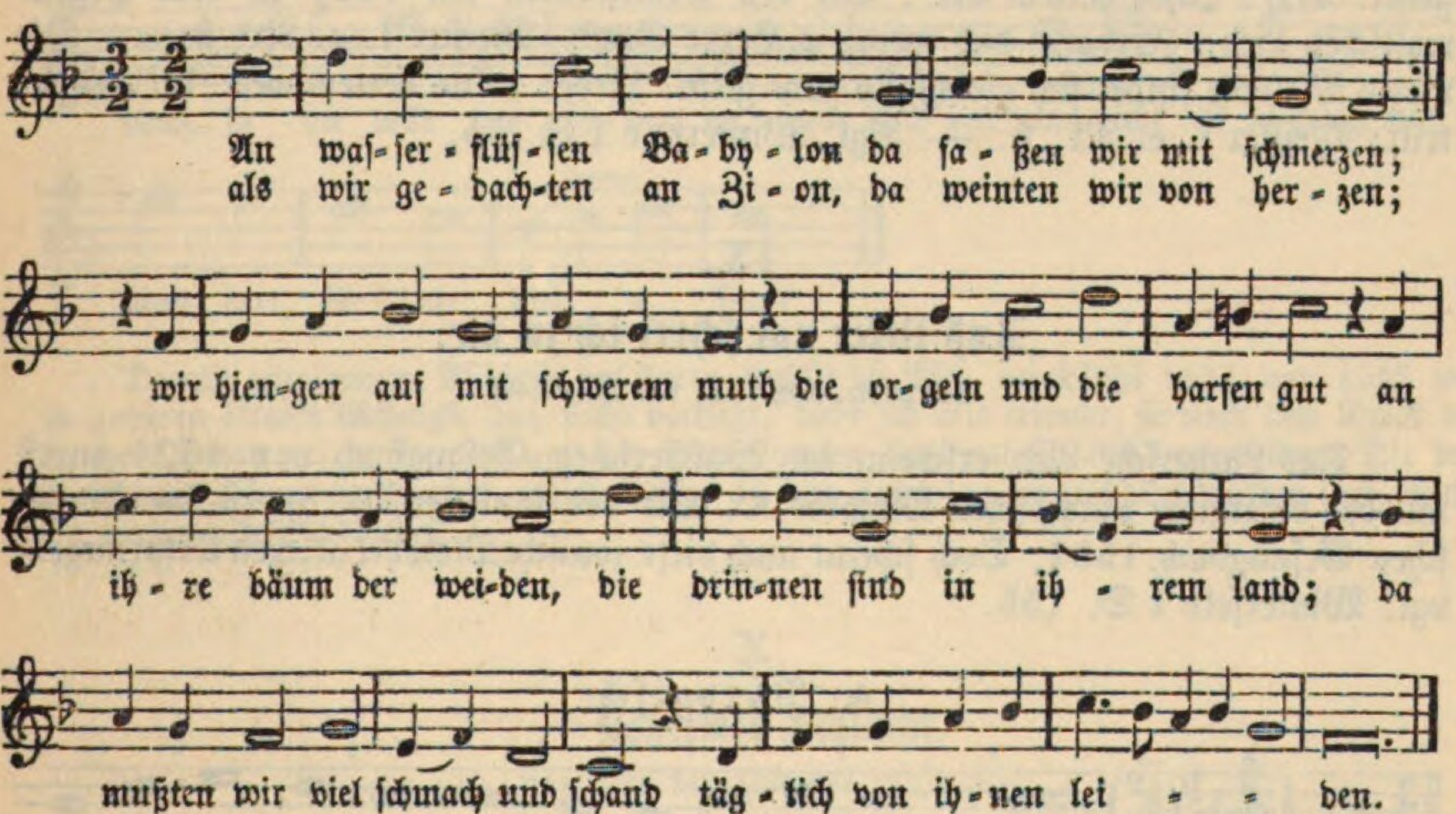
An waßerflüßen Babilon.

Ton von Nr. 575, 1548.

Die Melodie, zu Wolfgang Dachſteins Lied über den 137. Pſalm geſetzt, erſcheint zuerſt im dritten Theil des Straßb. Kirchenampts von 1525.

Joniſch.





Nach Köphls „Pſalmen vnnd geyſtliche Lieder“ 1537, deſſelben „Geſangbüchlin“ 1545 und dem Babſtſchen Geſangb. von 1545 bei Tucher Nr. 407; daraus hier.

VII.

Auf einen freitag es geschach, daß man das creuz am himel sach.

Ton von Nr. 537, 1546.

Der Ton scheint alt; Lieder des gleichen Strophenbaus mit ähnlichem Anfang finden sich früh: Nr. 76, 1430: Auf einen dienstag es geschach; Nr. 77, 1439: An einem sonntag es geschach; Nr. 206 A, 1499: An einem mendag es beschach. Innerhalb anderer Lieder des gleichen Strophenbaus findet sich diese Zeile öfters, z. B. Nr. 579, 5, 11, 27. Nr. 581, 20. Nr. 592, 5, 27.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

VIII.

Auß herzen weh klagt sich ein held.

Ton von Nr. 449, 1534: „Das hirschhorn wider grünet".

Das Lied lautet genauer: „Auß hertem weh klagt sich ein held". Es finden sich dazu vier verschiedene Melodien, in Betreff deren die Untersuchung noch nicht geschlossen ist, weshalb ich hier von der Mittheilung der Melodien absehe. Die eine, bei Forster III 13 in einem 4stimmigen Satz St. Zirlers überliefert, ist bei Meister I S. 153 mitgetheilt. Die zweite erscheint bei den Katholiken seit Leisentritt zu dem geistl. Text: „Aus hertem wee klagt menschlichs gschlecht" (Hoffmann, Gesch. d. d. Kirchenl. Nr. 221, Wackernagel Bibl. S. 840 f.). Diese Melodie ward in der protest. Kirche zuerst 1524 zum Liede „Es wollt uns Gott genädig sein", dann aber zu „Christ unser Herr zum Jordan kam" gesungen. Sie findet sich bei Meister I Nr. 7. — Die dritte erscheint in katholischen Gesangbüchern seit Vehe zu demselben geistl. Text: „Aus hertem wee". Bei den Protestanten seit 1524 zu dem Hegenwaltschen Lied: „Erbarm dich mein, o Herre Gott". Meister l. c. Nr. 8. — Die vierte Melodie findet sich gleichfalls zum geistl. Liede: „Aus hertem wee" bei Leisentritt; Meister l. c. Nr. 9. — Vgl. Winterfeld I S. 55.

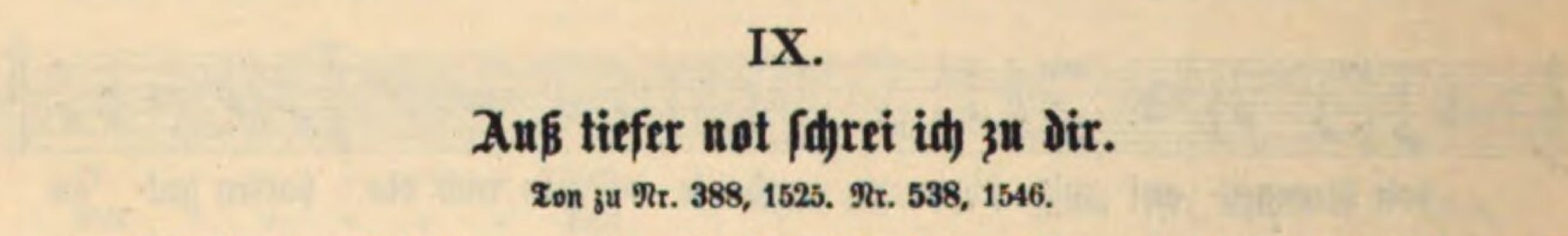
IX.

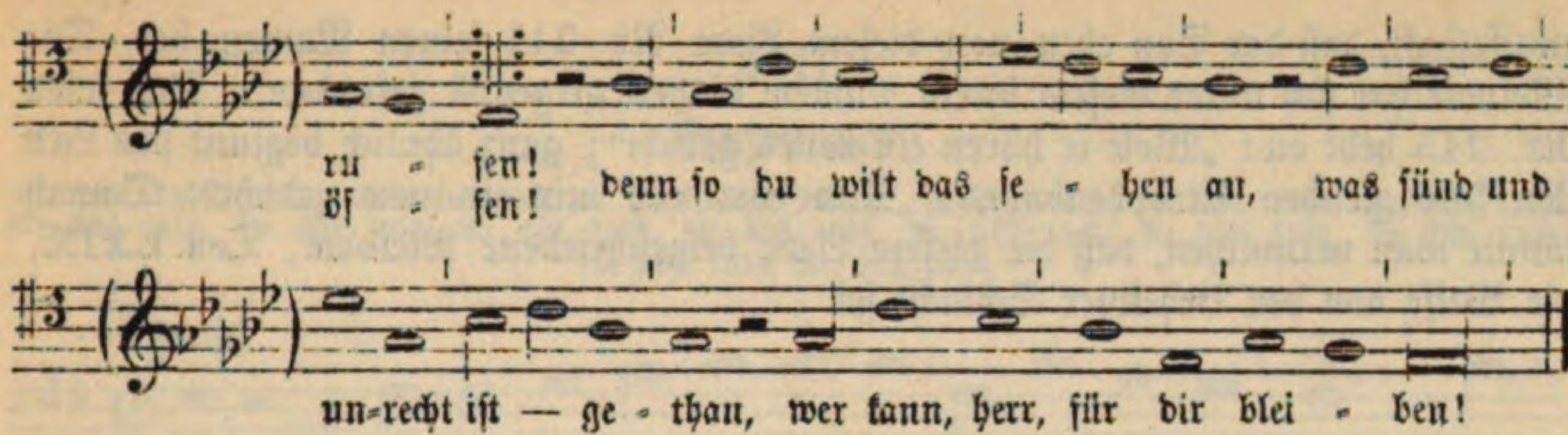
Auß tiefer not schrei ich zu dir.

Ton zu Nr. 388, 1525. Nr. 538, 1546.

Das Luthersche Lied erscheint im Waltherschen Gesangbuch von 1524 zuerst mit der bekannten phrygischen Melodie A: mit der jonischen, B, zuerst im Köphlschen Gesangbuch, 1537. Doch scheint auch diese jonische Melodie älteren Ursprunges; vgl. Winterfeld I S. 155.

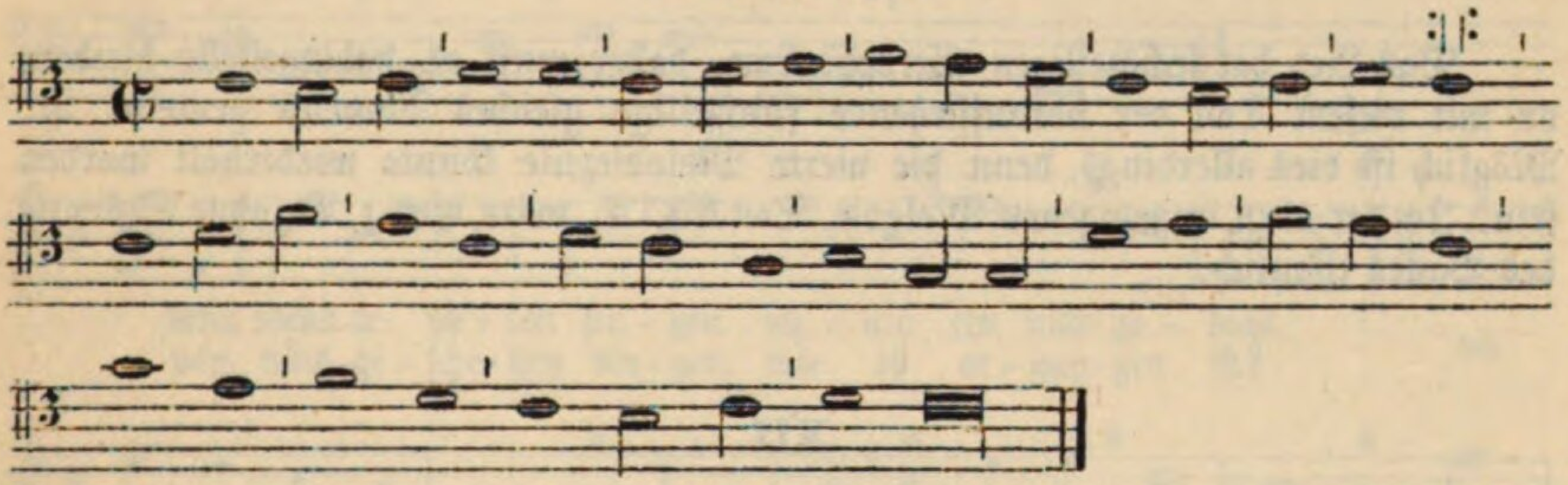
A. Phrygisch.
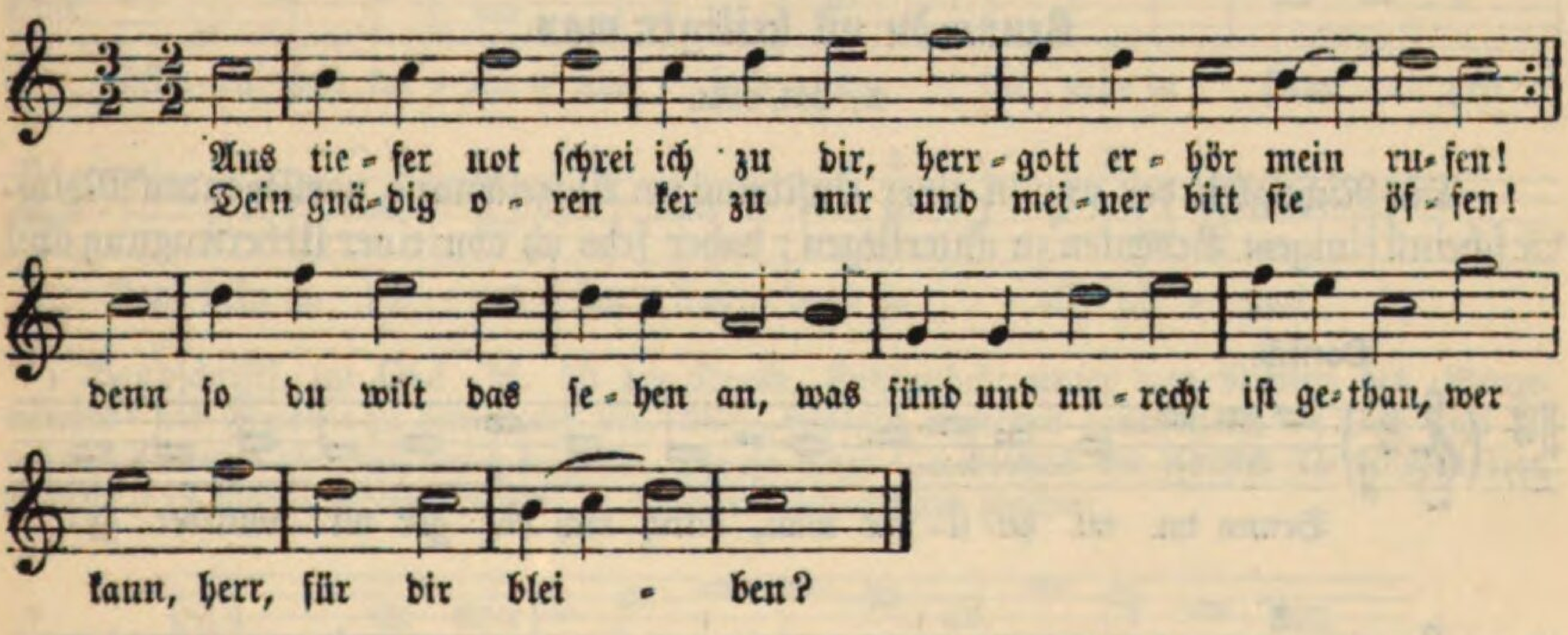




Ganz gleichlautend im Waltherschen vierstimmigen Satz und den Gesangb. von Babst, Kluge u. s. w.

B. Ionisch.





Da mir eine genaue Abschrift der Form, welche die Mel. bei Köphl 1537 und 1545 wie in anderen älteren Gesangb. hat, nicht vorliegt, habe ich mir erlaubt, sie nach dem Druck bei Tucher, Schatz u. s. w. Nr. 243 und den Bemerkungen dazu auf S. 386 herzustellen. Die den Rhythmus störenden Pausen, welche später an den Cadenzen eingeschaltet worden sind, mußten wieder beseitigt werden.

X.

Beheimer Schlacht.

Ton zu Nr. 245, 1504. Nr. 277, 1513.

Die fünfzeiligen Lieder mit dieser Tonangabe haben den Strophenbau des Liedes Nr. 241 „von der behemischen schlacht" von 1504. Es scheint daher nicht

zweifelhaft, daß der Ton eben von diesem Liede Nr. 241 seinen Namen hat. Die Melodie hat sich unter diesem ihrem Namen bisher nirgends gefunden. Das Lied Nr. 245 hebt an: „Wolt ir hören ein neues gedicht"; ganz ähnlich beginnt das Lied Nr. 589 gleichen Strophenbaues: „Nun hört von mir ein new gedicht". Danach könnte man vermuthen, daß die diesem Liede beigeschriebene Melodie, Ton LXIX, die Weise von der Beheimer Schlacht sei.

XI.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 257, 1509.

Das Lied hat sechszeiligen Strophenbau, daher muß es dahingestellt bleiben, ob mit diesem Ton der voraufstehende fünfzeilige gleiches Namens gemeint ist. Möglich ist dies allerdings, denn die vierte Melodiezeile könnte wiederholt worden sein. In der oben angezogenen Melodie, Ton LXIX, wäre dies z. B. ohne Störung des Baues thunlich.
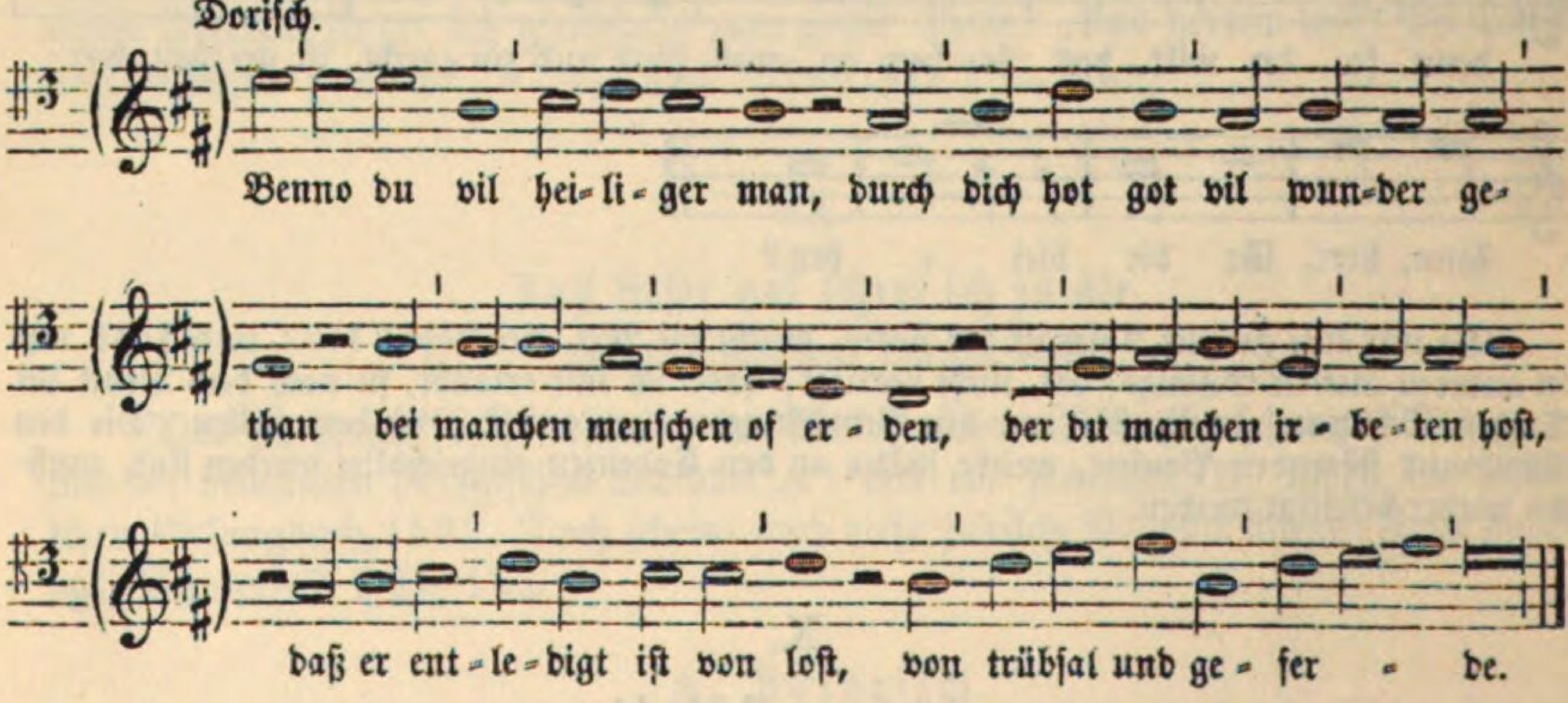
XII.

Benno du vil heiliger man.

Nr. 367, 1524.

Die Richtigkeit der nur in einer einstimmigen Aufzeichnung vorliegenden Melodie scheint einigem Bedenken zu unterliegen; daher sehe ich von einer Uebertragung ab.

Dorisch.

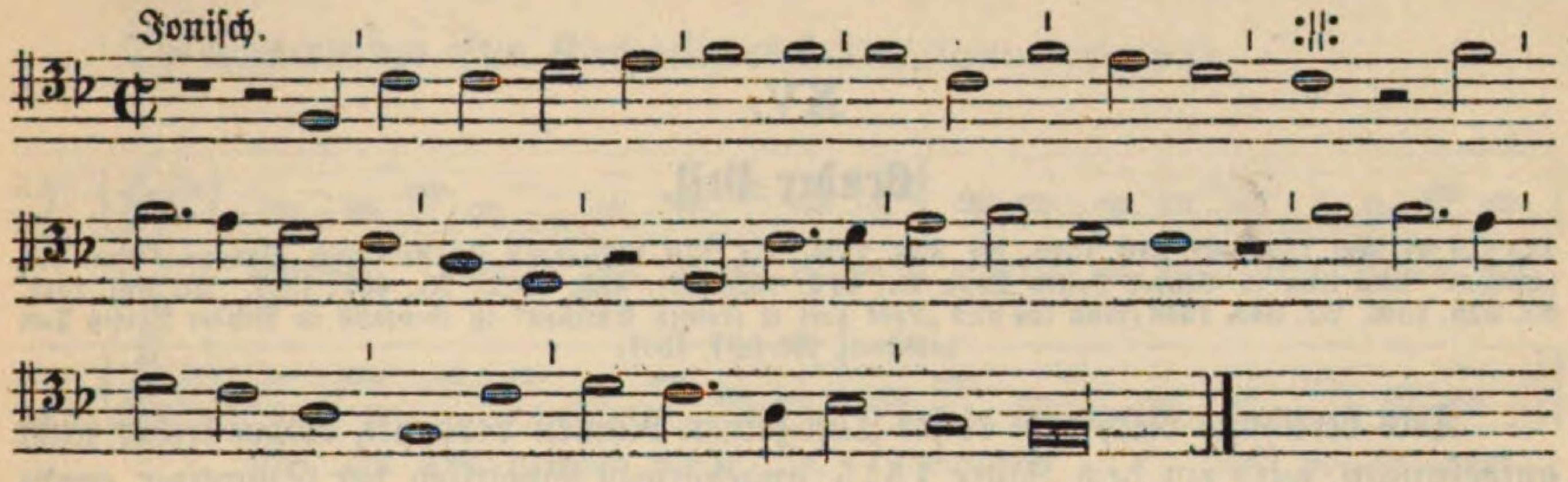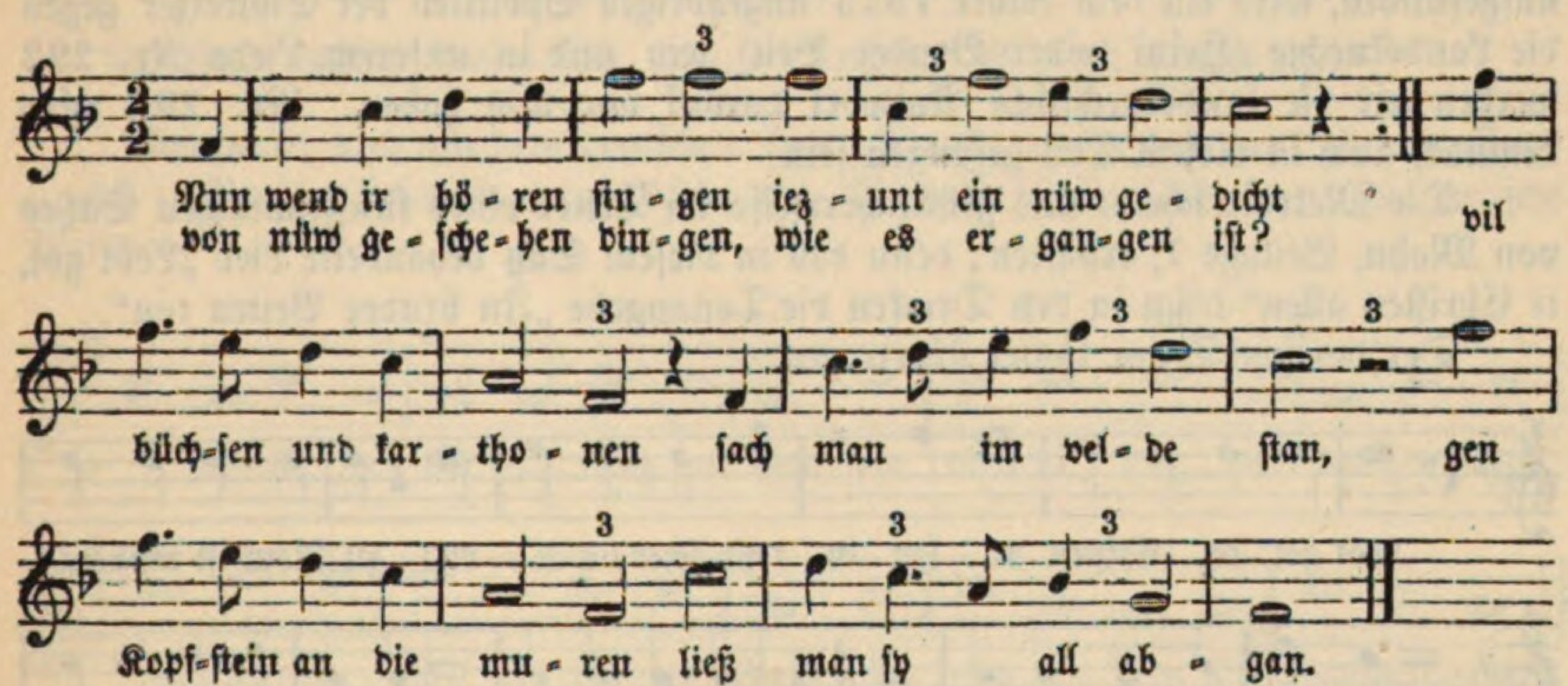


Aus einer Handschrift der Breslauer Bibliothek von Hoffmann v. Fallersleben mitgetheilt in Mones Anzeiger, 1833, S. 79. Daraus hier.

XIII.

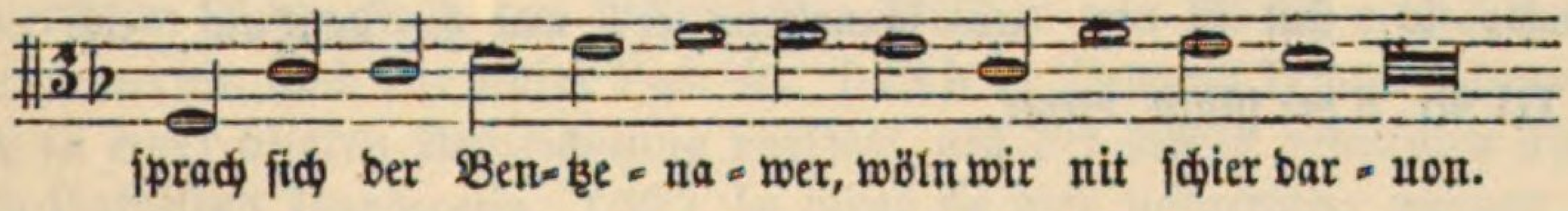
Benzenauer.

Nr. 246, 1504. Von diesem Liede hat der Ton seinen Namen. Ferner Ton zu Nr. 258, 1509. Nr. 267, 1512. Nr. 304, 1516. Nr. 401, 1526. Nr. 431, 1531. Nr. 458, 1535. Nr. 517, 1545. Nr. 530, 1546. Nr. 536, 1546. Nr. 587, 1551. Nr. 612, 1552.





Handschriftl. im Cod. M. 53 der Dresd. Bibliothek; unter dem Namen des „Benzenawers“ als Melodie zu dem Liede Nr. 587 „Wolauf ir lieben landsknecht“. Daß dies die richtige Melodie ist, wird durch folgende Phrase eines Quodlibets bei Forster II 60 bestätigt, worauf mich Musikdirector Böhme in Dresden aufmerksam machte:



Botz marter kyri Velti.

Siehe: Paviertton (den achtzeiligen Ton) Nr. LXXX.

XIV.

Bruder Claus.

Ton zu Nr. 445, 1533.

Dieser Ton hat seinen Namen von dem Liede auf die Mahnreden des 1487 gestorbenen Nicolaus von der Flüe, welches bei Körner S. 29 mitgetheilt ist und,

wie ich vermuthe (Hist. Volksl. III 170, 25) um 1513 gesungen ward. Jedenfalls schwerlich früher; der älteste bekannte Druck ist c. 1545 erschienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an". Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wiewol ich bin ein alter gris". Mithin ist „Bruder Clausen-Ton" nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greises", Ton CX.

XV.
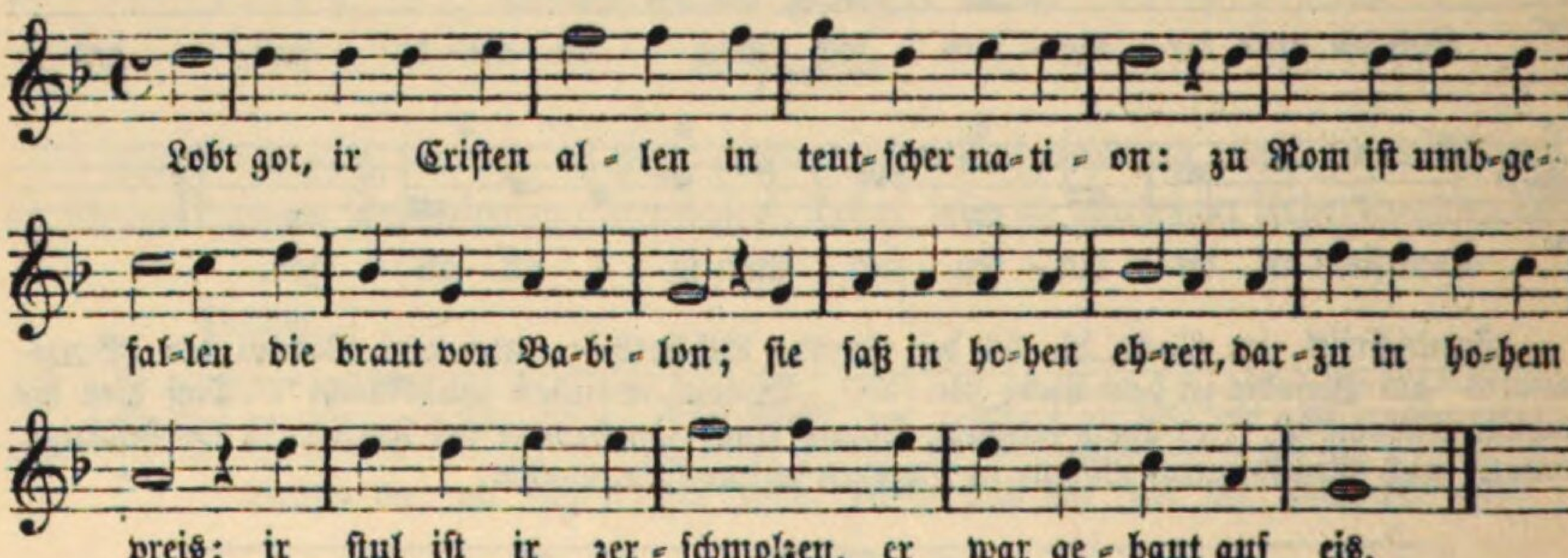
Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns schreiben" sang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1544. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Christen" ist ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieser Ton seinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) sein und in unserem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtische Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in diesem Ton gesungen sein.

Die Melodie scheint uns glücklicherweise im Tenor eines fünfstimmigen Satzes von Mahu, Beilage I, erhalten; denn das in diesem Satz behandelte Lied „Lobt got, ir Christen allen" trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton".

Der dorische Tenor lautet übertragen:



Ott III Nr. 5 der fünfst. Lieder.

XVI.

Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, ist das auf die „Nawerrenschlacht"; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton" und die späteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend sogar auch bei diesem älteren Bündner Liede die Weise mit dem Namen des Nawerrentons.

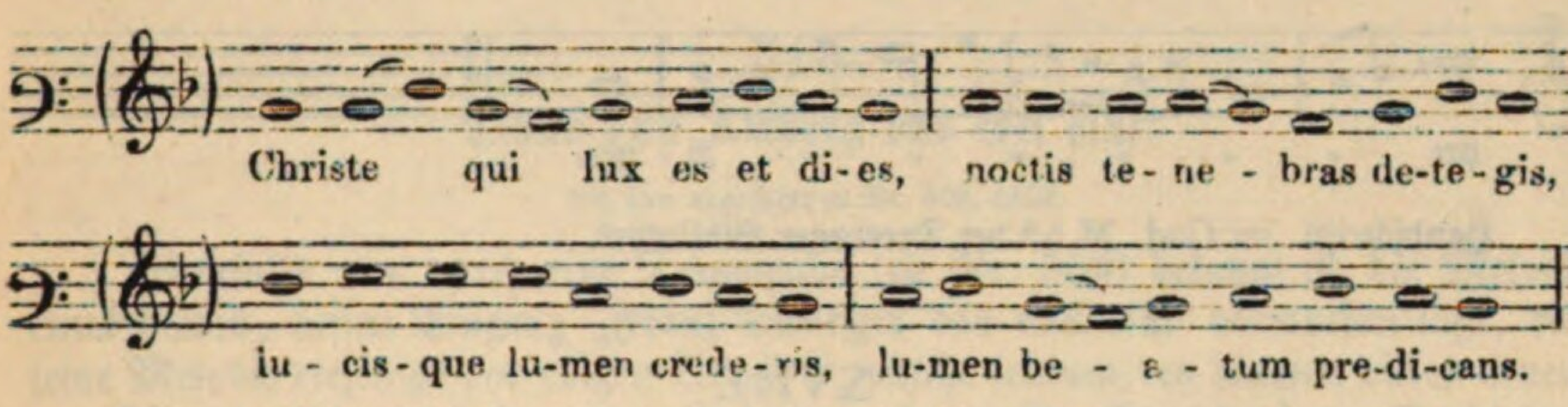
Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XVII.

Christe qui lux es et dies.
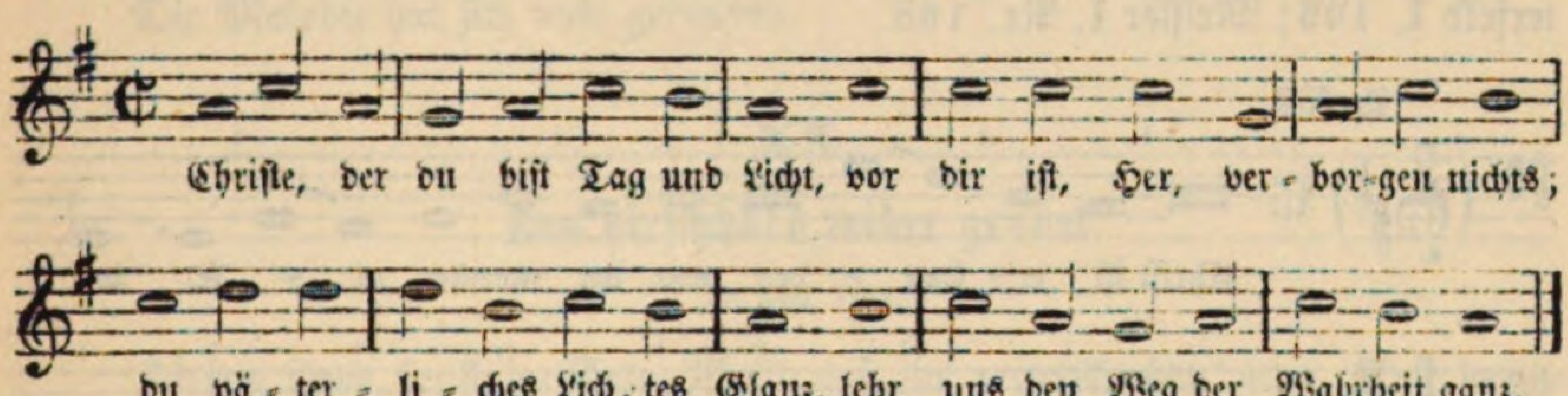
Ton von Nr. 518 b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus):



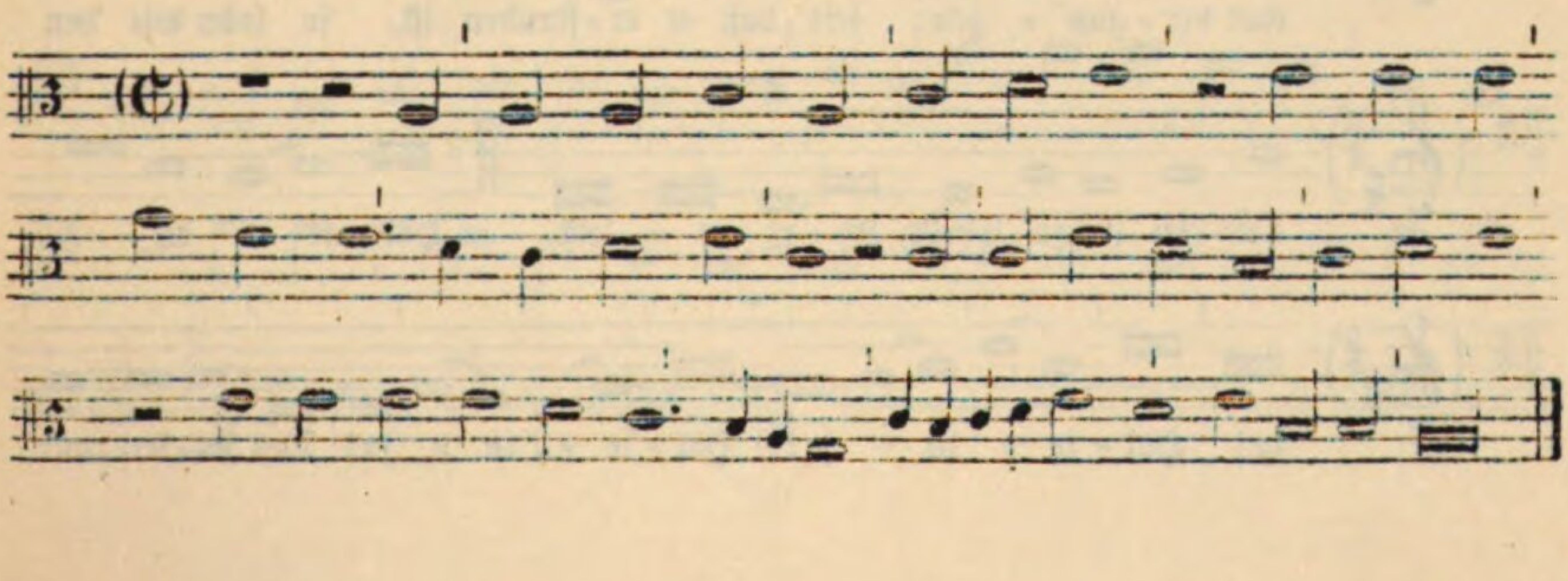
Aus Lucas Lossius' Psalmodia, 1553, bei Tucher II S. 340; daraus hier.

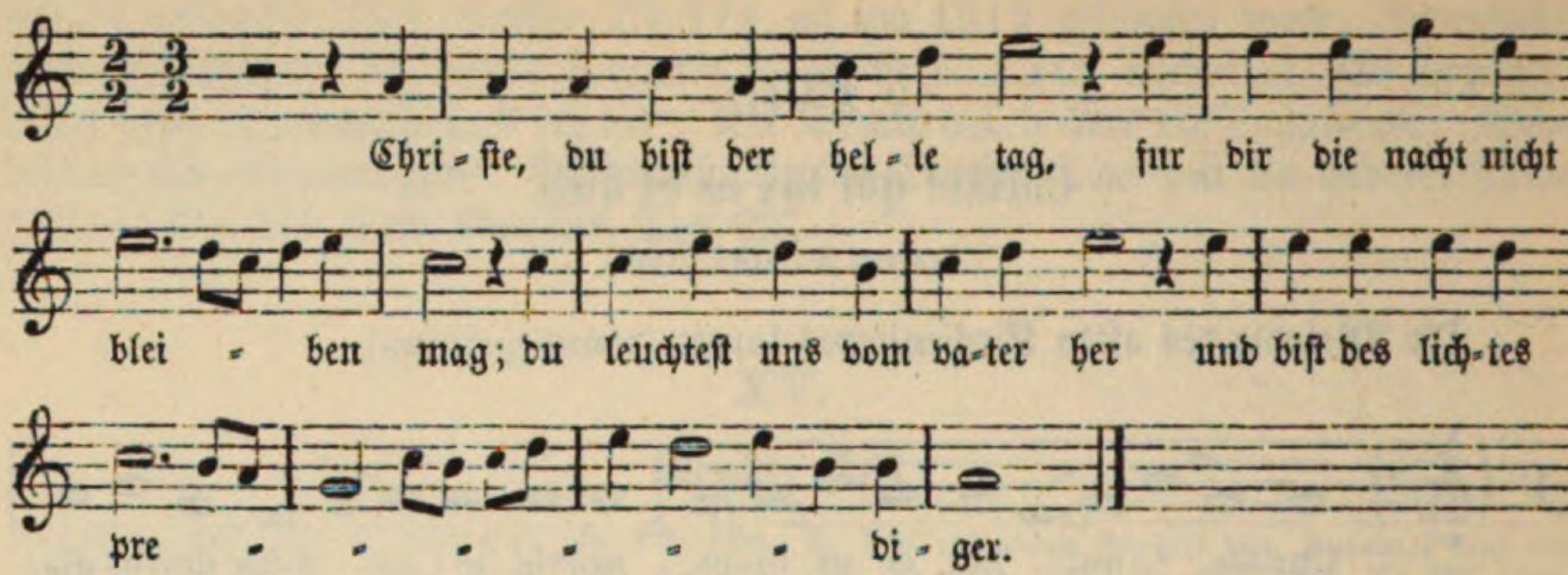
Mensurirt und mit dem deutschen Text „Christ, der du bist das Licht und Tag" (zuerst i. Bresl. Gesangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die dorische Melodie:



Aus dem Klugeschen Gesangb. von 1543 bei Tucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie gesungen ward und deren Text „Christ, der du bist der helle Tag" zuerst im Gesangbuch der Böhmischen Brüder von 1566 erscheint. Da die Melodie immerhin auch für unser Lied Nr. 518 b in Betracht kommen kann und sie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten ältesten in des Seth Calvisius Harmonia, 1597, so möge sie hier mitgetheilt werden. Ob sie dorisch, nach A versetzt, oder äolisch ist, weiß ich nicht zu entscheiden.





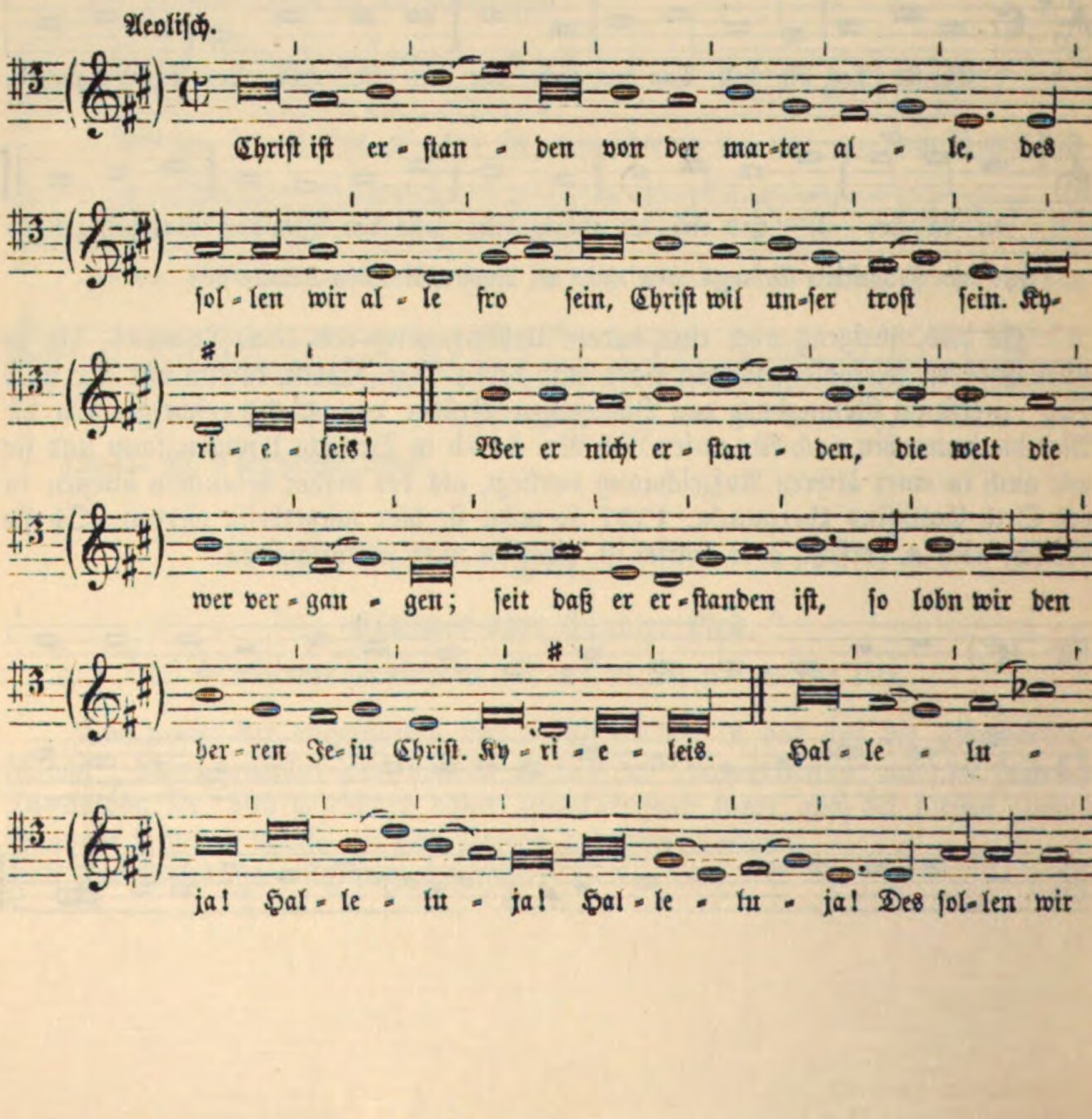
Handschriftl. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.
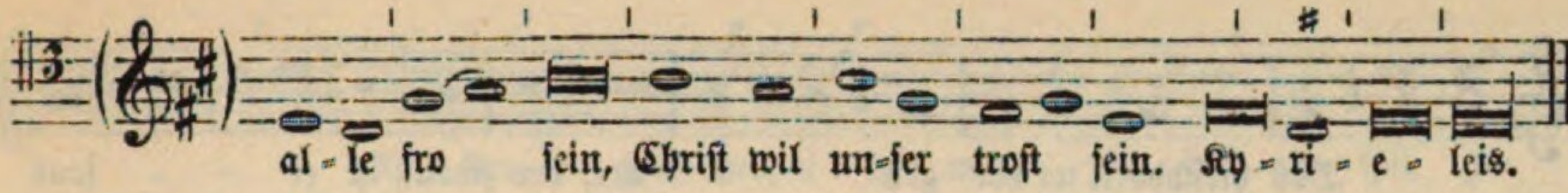
XVIII.

Christ ist erstanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol schon dem 12. Jahrhundert angehörige Osterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meister I, Nr. 168.





Schumannsches Gesangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Gesangbüchern seit Vehe 1537, bei Meister l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g͡aa statt g͡ba.

XIX.

Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt ist die Melodie eines Liedes, dessen Eingang „Franz Sickinger das edel blůt" vermuthen läßt, daß seine Melodie diejenige des obigen Liedes ist, welche seitdem den Namen dieses neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform ist dieselbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch seinerseits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut".

Das Lied „Claus von Amberg" wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 32ff.

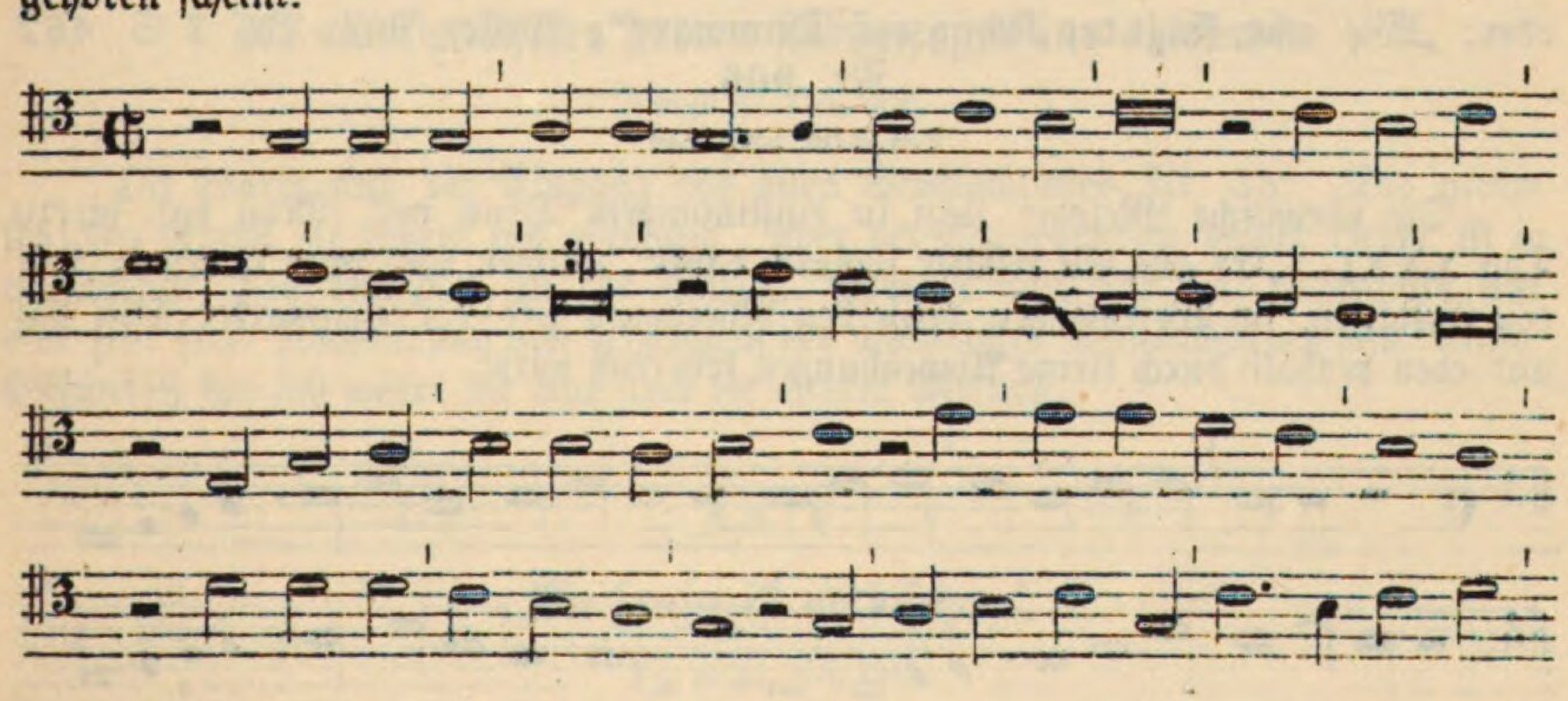
Die Melodie hat sich nicht gefunden.
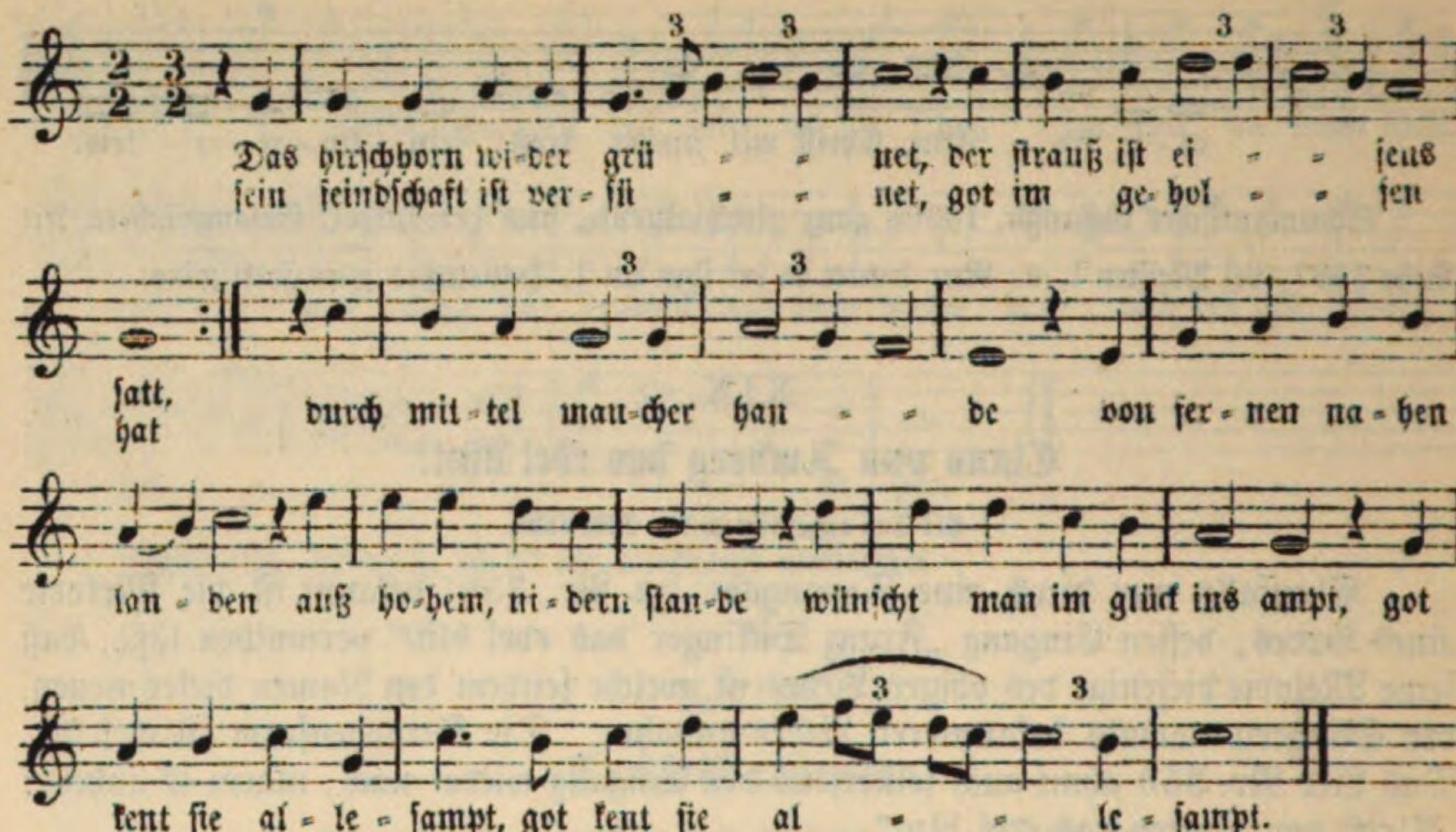
XX.

Das hirschhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Diesem Liede, sonst im Ton „Merkt auf ihr reitersknaben" oder „Auß herzen (hertem) weh klagt sich ein held" gesungen, ist in Qu. B folgende hypojonische Melodie beigeschrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören scheint.





Handschr. der Ulmer Bibl., Schadesche Sammlung $\frac{13881}{3}$ XVIII F. 9 S. 236.

Ich will nicht leugnen, daß die Uebertragung ihre Bedenken hat. Man kann auch ohne Annahme von Triolen auskommen; aber der dadurch entstehende Rhythmus scheint mir vermöge seiner Synkopen noch künstlicher. Die Zweifel beschränken sich aber auch hier wieder auf die ziemlich untergeordnete Frage, ob der mit dem graden Rhythmus wechselnde ungrade mit jenem durch etwas beschleunigtes Tempo ausgeglichen ward oder nicht. Gesungen ward er sonst nach meiner Ueberzeugung in beiden Fällen gleich.

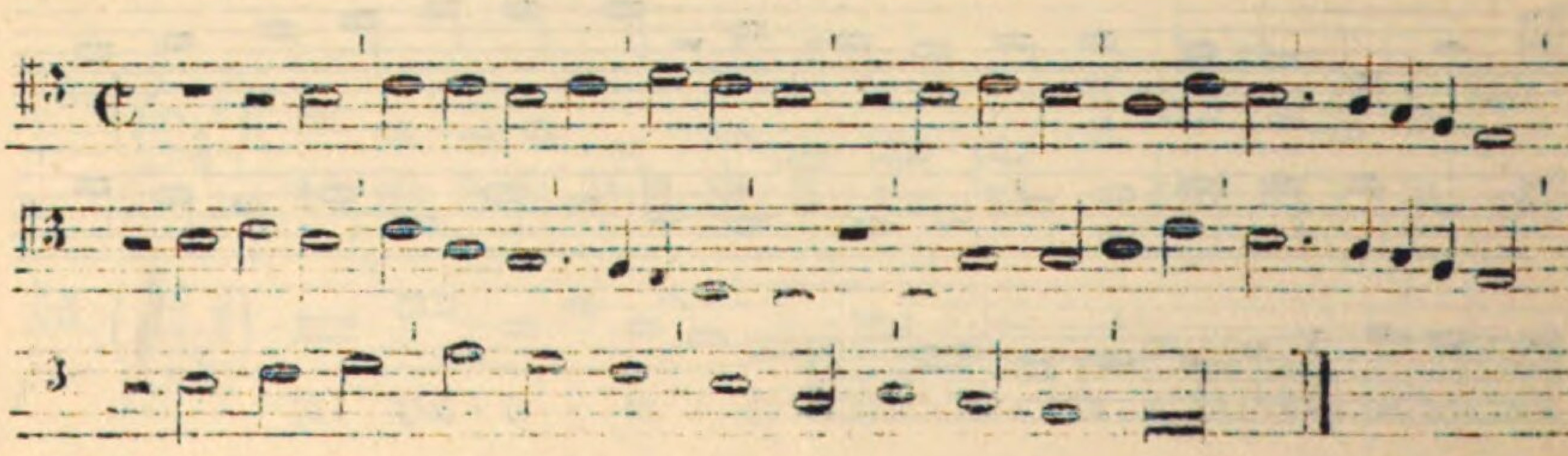
XXI.
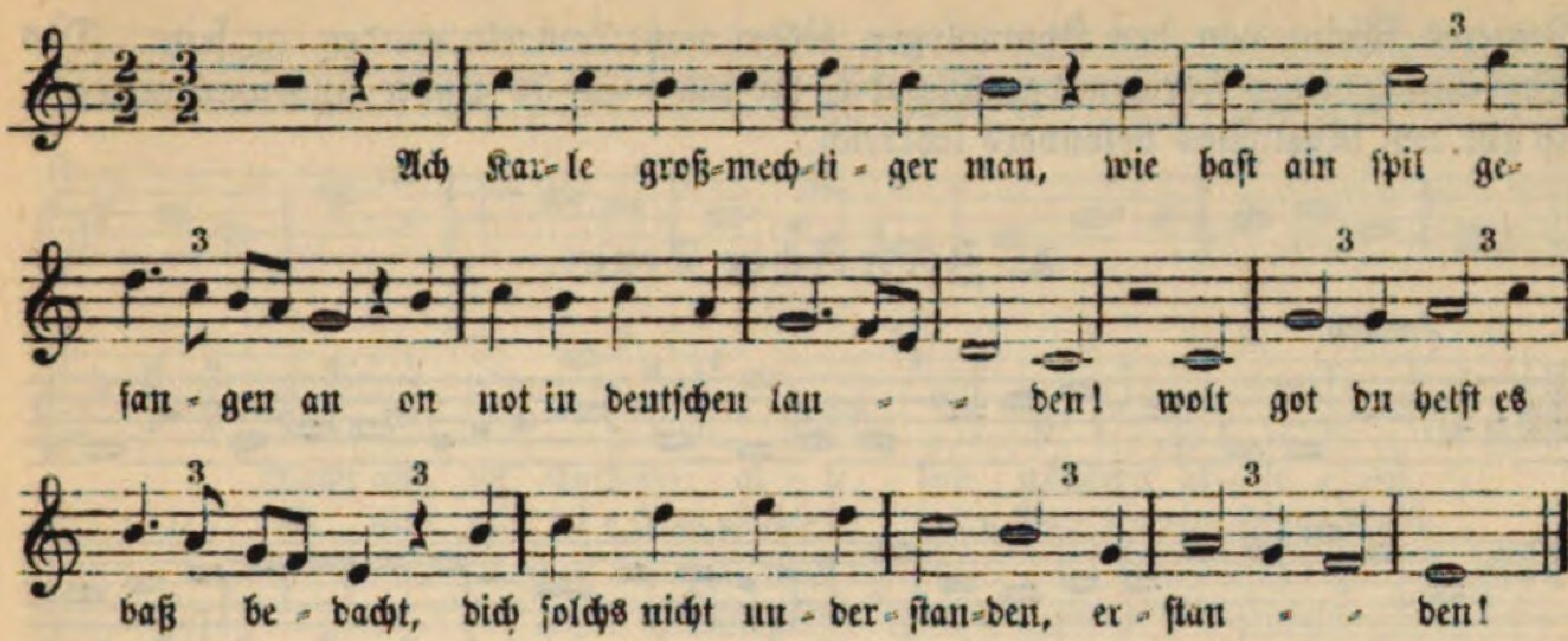
Denmarker Ton

oder: „Wie man singt den Künig auß Dennmarck"; Weller, Ann. Bd. 2 S. 462 Nr. 906

Ton zu Nr. 526, 1546.

Die phrygische Melodie liegt in einstimmigem Druck vor. Man vgl. hierzu Ton XXXI: „Es geht ein frischer sommer daher", welcher, und zwar in seinen beiden Gestalten, im Wesentlichen denselben Rhythmus wie der Denmarker Ton hat und eben deshalb durch kleine Abweichungen lehrreich wird.





Gedruckt in 6 Bl. 4°, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

XXII.

Die fünf ort stand auf vesten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieses Liedes (Nr. 427) ist vom Jahre 1531; Nr. 428 selbst dagegen ist in der vorliegenden Gestalt vielleicht nicht älter, als der Druck, in dem es erhalten ist, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun also dieser Druck sagt: „In seiner eigenn melodei zu singen", so kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Ueberarbeitung ist, hat die Tonangabe: „Es fleugt ein vögelin uber den pflug". Ich vermuthe demnach, daß es diese Melodie ist, welche in dem späten Drucke das Lied Nr. 428 sich als „seine eigene" angeeignet hat. Ich habe sie nirgends gefunden.

XXIII.

Die niderlendischen herren sind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte sind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niderlenschen herren die zugent ins oberland", aber der Strophenbau beider Lieder ist so verschieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine sehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes sein könnte. Gefunden hat sich weder die eine noch die andere Melodie.

XXIV.

Die sonne ist verblichen.

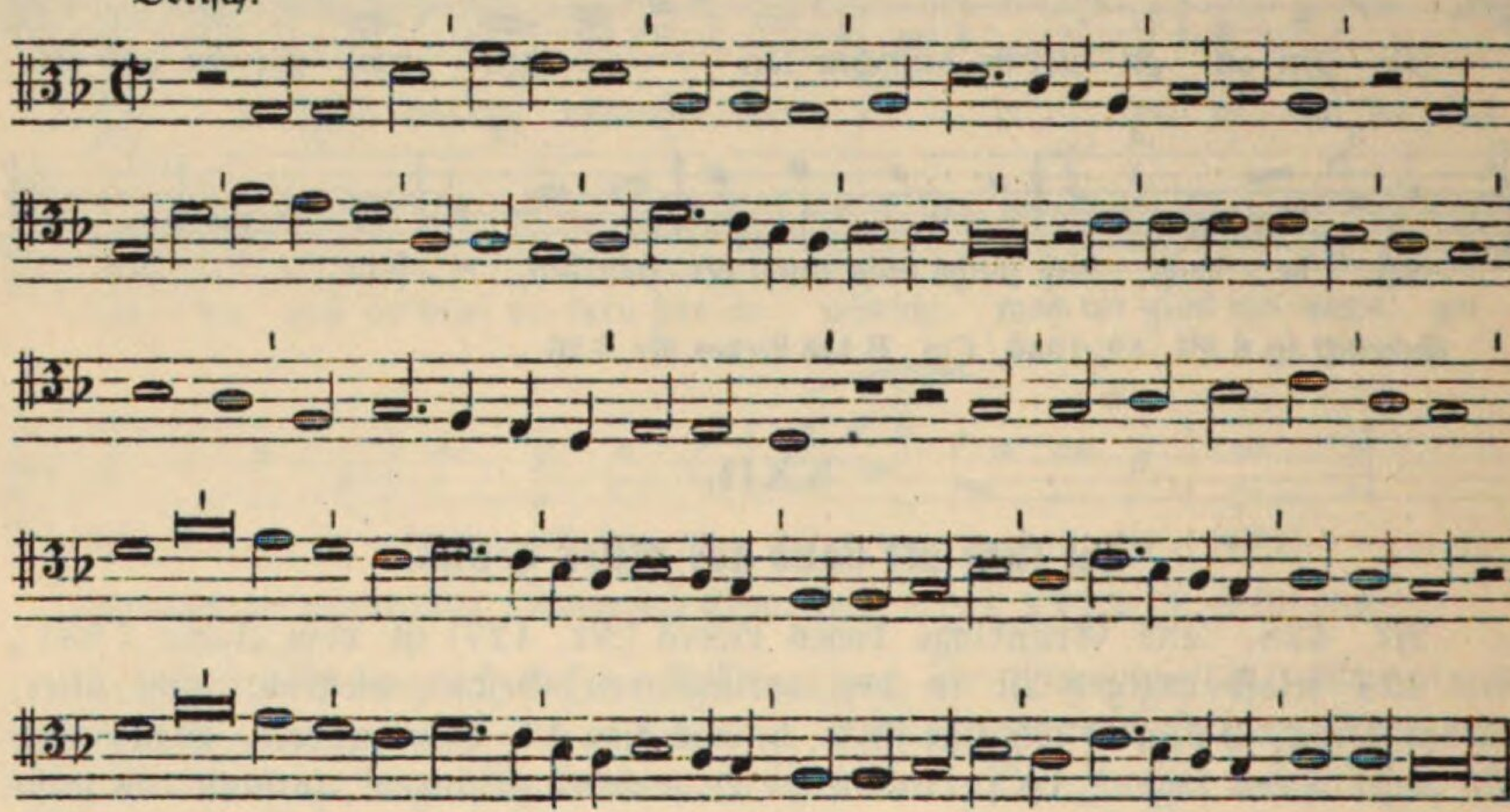
Ton zu Nr. 558, 1547.
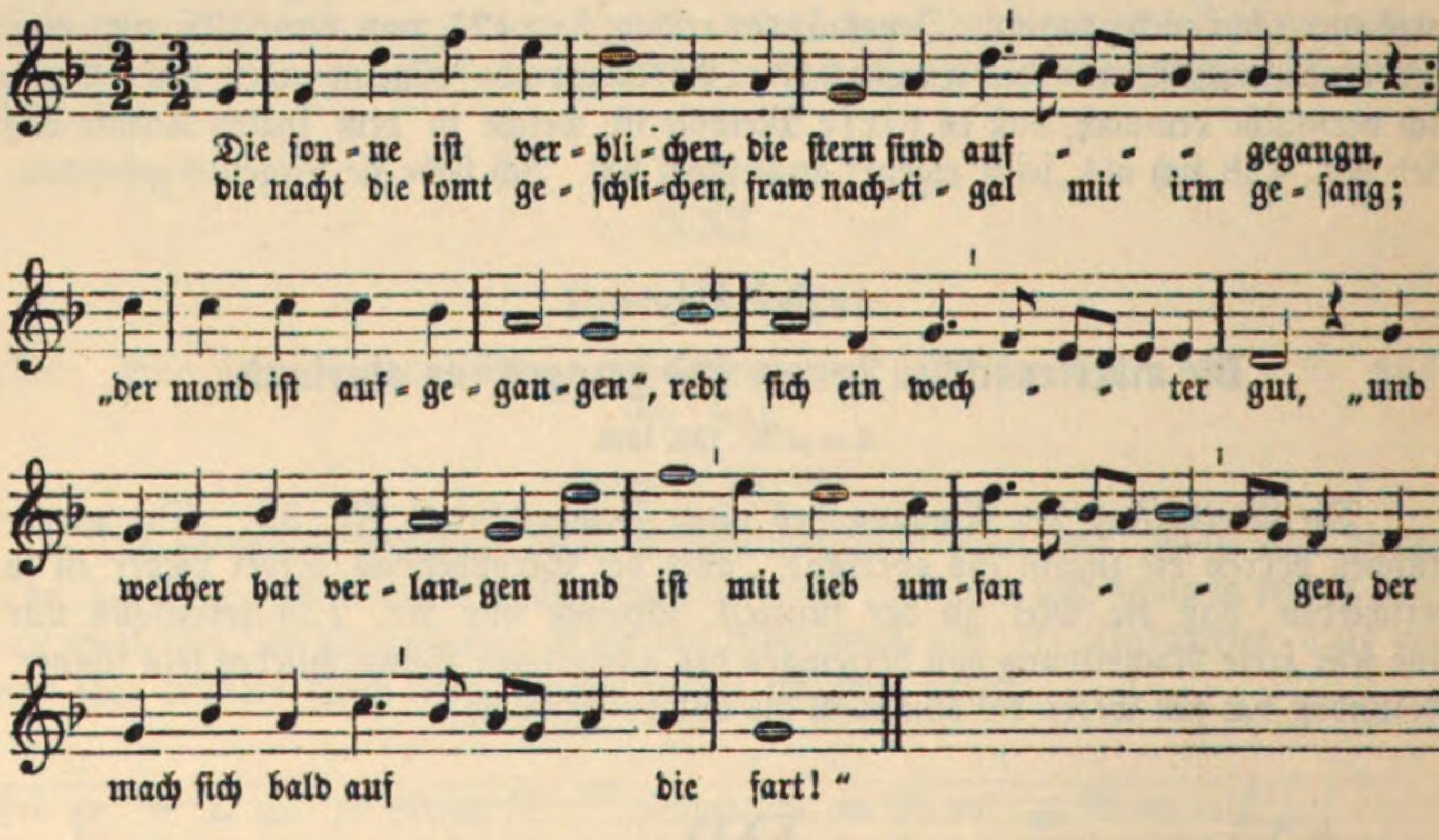
Die Weise liegt im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Stephan Zirler (A) und bei Gesius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Christen alle" vor (B).

Letzteres scheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu sein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, ist für den Rhythmus besonders lehrreich.

A. Zirlerscher Tenor.

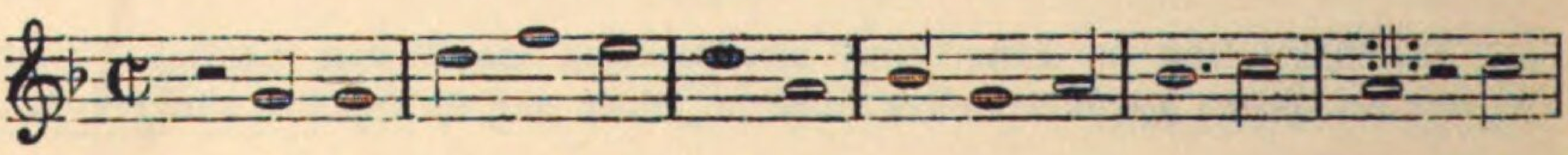
Dorisch.
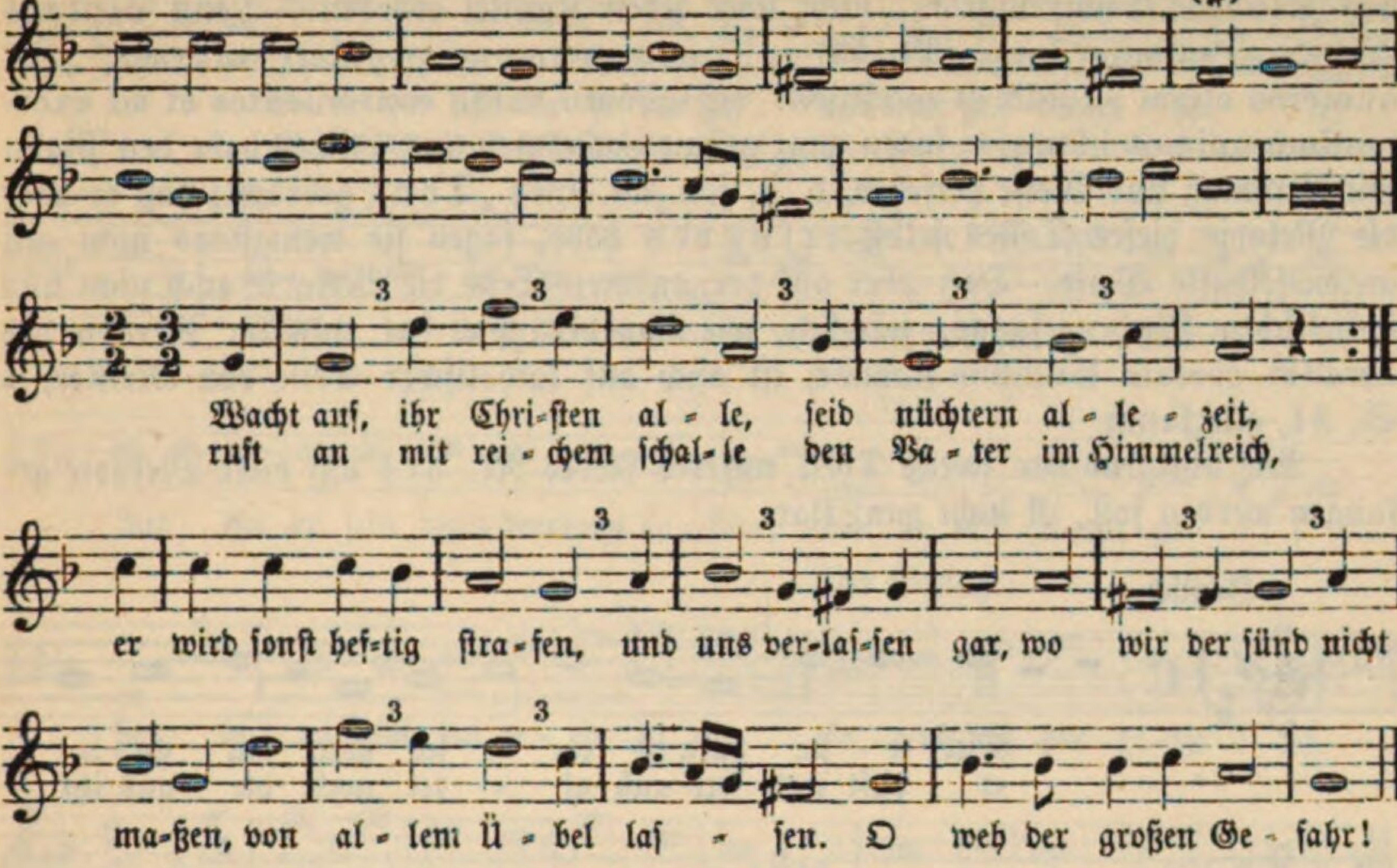




Forster III Nr. 42.

B. Wacht auf, ihr Christen alle.





Ein ander new Opus Geistlicher deutscher Lieder 2c. 2c. durch Bartholomaeum Gesium .... 1605. Daraus bei Tucher, Schatz 2c. Nr. 376; danach hier.

XXV.

Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es ist der Ton des alten Eckenliedes, dessen Vorhandensein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar ist; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört also schon den fahrenden Meistern spätestens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern ist dieser Ton mit leicht verständlichem Spott gewählt: in Nr. 13 sind es die burgundischen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug" zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XXVI.
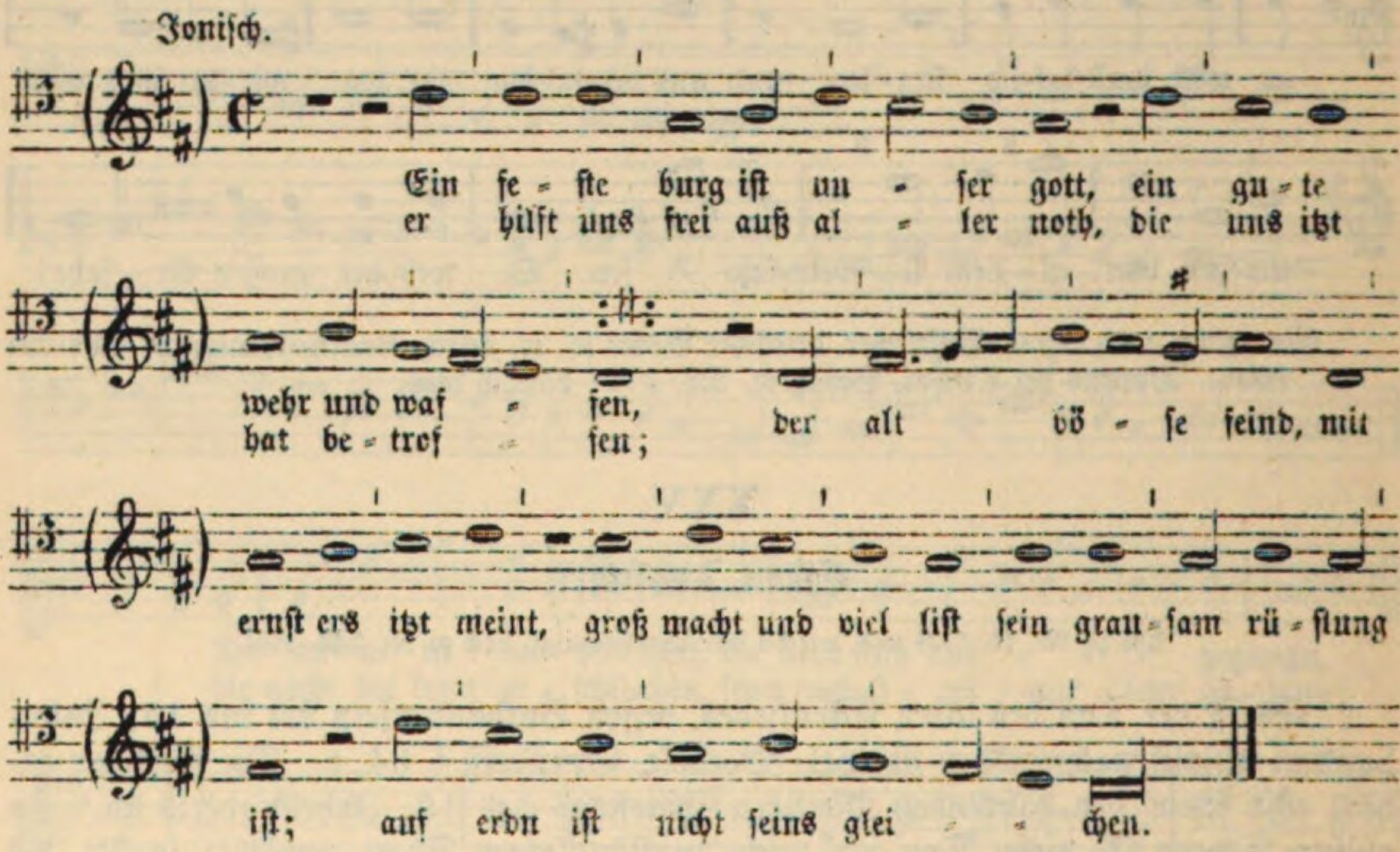
Ein feste burg ist unser gott.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erscheint mit ihrem Text zuerst in dem Klugeschen Gesangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutschland 1788 Zweites Semester S. 328 f. beschrieben, seitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden ist. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 ist demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther selbst sei, ist durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erhoben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Ps. 46) . . . quum sermone populari vertisset, ... numeros etiam addidit et modulos. argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« sagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Psalm mit Versmaß und Weise versehen, d. h. ihn auf einen „Ton“ gebracht; daß er aber die Melodie dieses Tones selbst erfunden habe, sagen sie wenigstens nicht auf unzweifelhafte Weise. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholischem Kirchengesange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus stamme, ist auch auf katholischer Seite von Meister, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unseres Liedes Nr. 514 auf diese Melodie gesungen werden soll, ist nicht ganz klar.



Gleichlautend bei Kugelmann (Preuß. Gesänge 1540), Kluge, Babst, Köphl u. s. w.

XXVII.
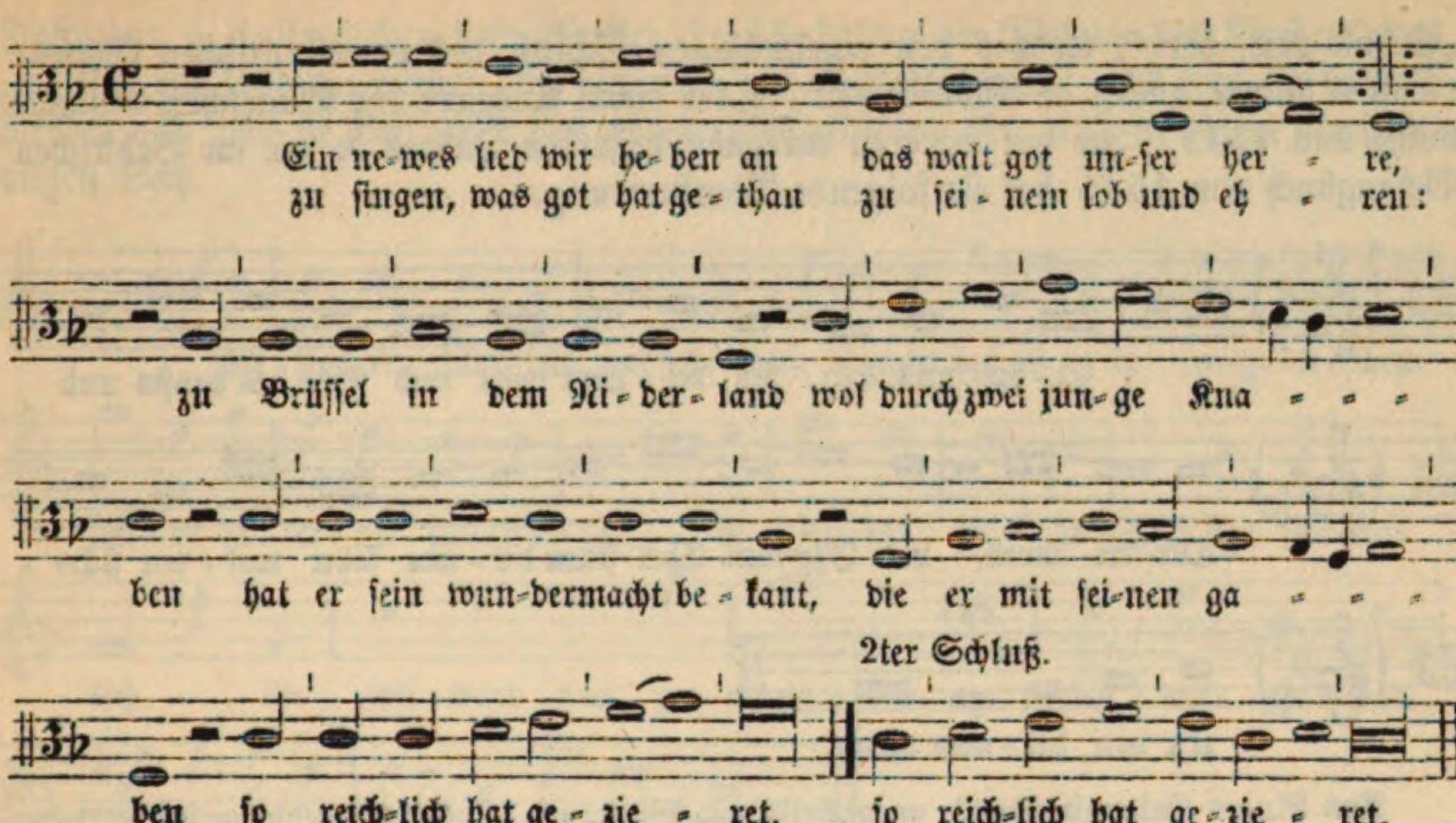
Ein newes lied wir heben an.
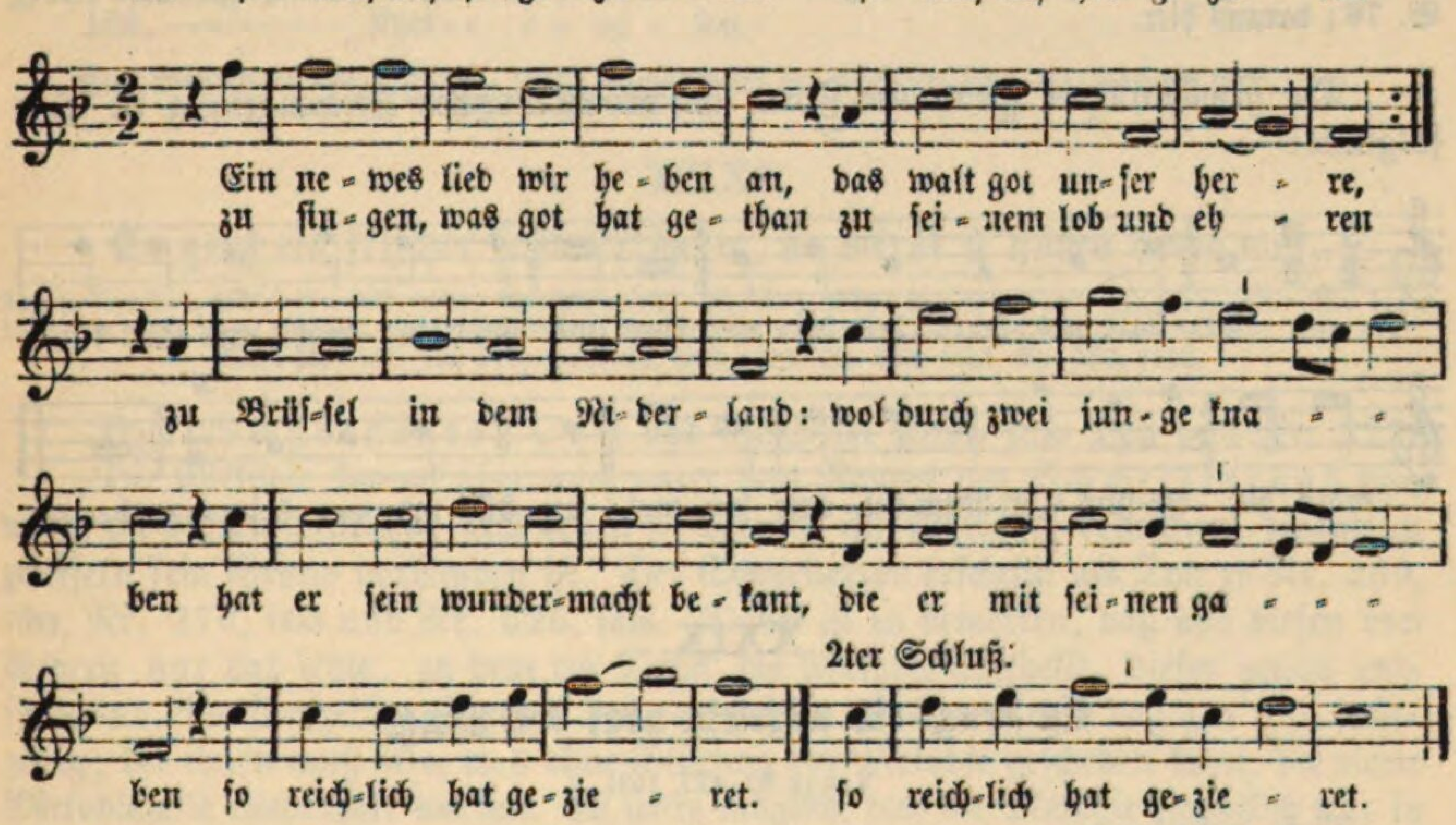
Ton zu Nr. 557, 1545.

Das dem Jahre 1523 angehörende Lied „Ein newes lied wir heben an“ ist von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherschen Gesangbuch erschien. Den Waltherschen vierstimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutsche geistl. Lieder“.

Seinem Tenor entsprechen genau die einstimmigen Melodien der Gesangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüssen vor, bei Walther u. a. mit dem ersten, im Schumannschen, Babstschen u. a. Gesangbüchern mit dem zweiten.

Jonisch; beim zweiten Schluß hypomixolydisch.





Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein frisch freier reutersman. Ton XXXIII.
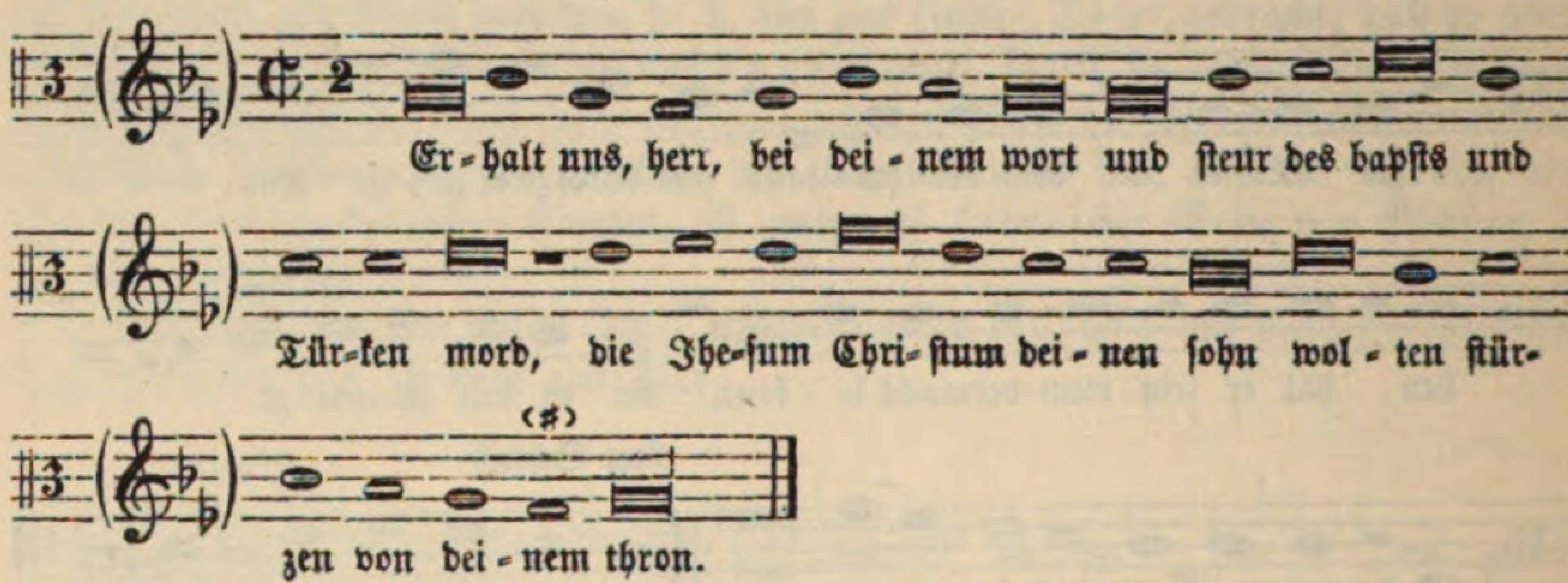
XXVIII.

Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570, 1548.
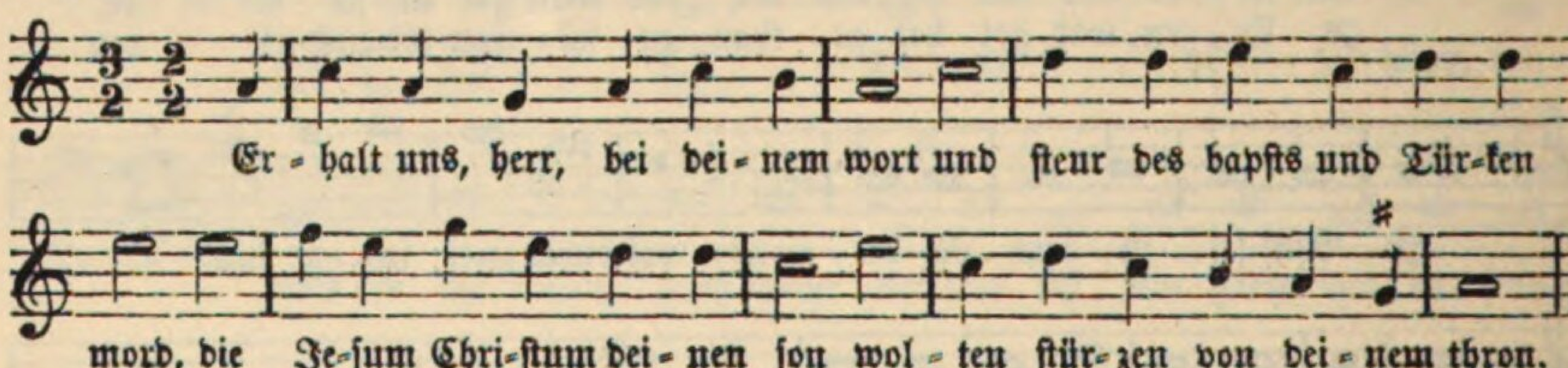
Diese äolische Melodie scheint dem älteren lateinischen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erscheint daher auch mit dem Lutherschen Liede

„Erhalt uns, herr", welches den regelmäßigen Schluß des protestantischen Gottesdienstes bildete, zuerst in Choralnoten, in der einen Ausgabe des Klugeschen Gesangbuchs von 1543. In der anderen Ausgabe desselben Jahres so wie im Babstschen Gesangbuch von 1545 hat sie folgende Mensurirung:



Aus Kluges Gesangb., 1543, mitgetheilt von Winterfeld, Luthers deutsche geistliche Lieder S. 76; daraus hier.

Die gewöhnlichere gleich alte Form im protestantischen Kirchengesang ist aber folgende:



XXIX.

Es fleugt ein vögelein uber den pflug.

Ton zu Nr. 427, 1531.

Nicht aufgefunden.

XXX.
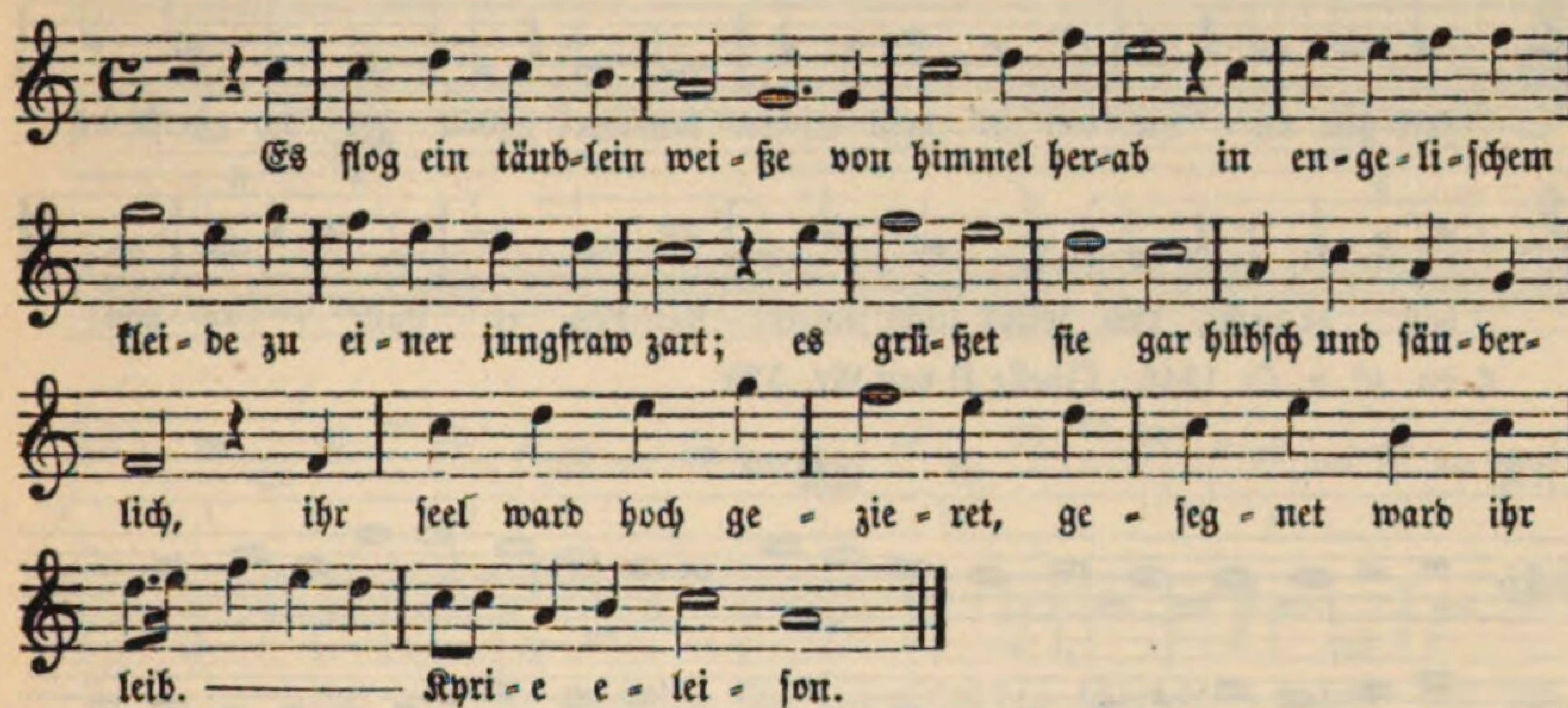
Es floch ein klein waldvogelein.

Ton zu Nr. 492, 1543.

Schon oben im Text ist bemerkt, daß damit meines Erachtens das bei Uhland Nr. 337, nicht das daselbst Nr. 83 mitgetheilte Lied gemeint ist. Denn daß diese beiden Lieder, jenes mit seiner achtzeiligen Strophe und dieses mit seinem siebenzeiligen Bau, auf dieselbe Melodie gesungen sein sollten (Meister I, S. 158), ist mir trotz ihrer nahen Verwandtschaft nicht recht glaublich.

Eine zu Uhland Nr. 337 bestimmt gehörende Melodie hat sich nicht gefunden.

Hoffmann v. Fallersleben und Meister, I 158, halten die Melodie des Kirchenliedes „Es flog ein täublein weiße" für diejenige dieses Volksliedes. Ich setze sie deshalb hierher und gebe in Beilage 2 das andere Lied, Uhland Nr. 83, in einem vierstimmigen Satz.



Aus Beuttners Gesangbuch, 1602, mitgetheilt bei Meister, Nr. 10; danach hier.

XXXI.

Es geht ein frischer sommer daher, do werdt ir hören newe mer.

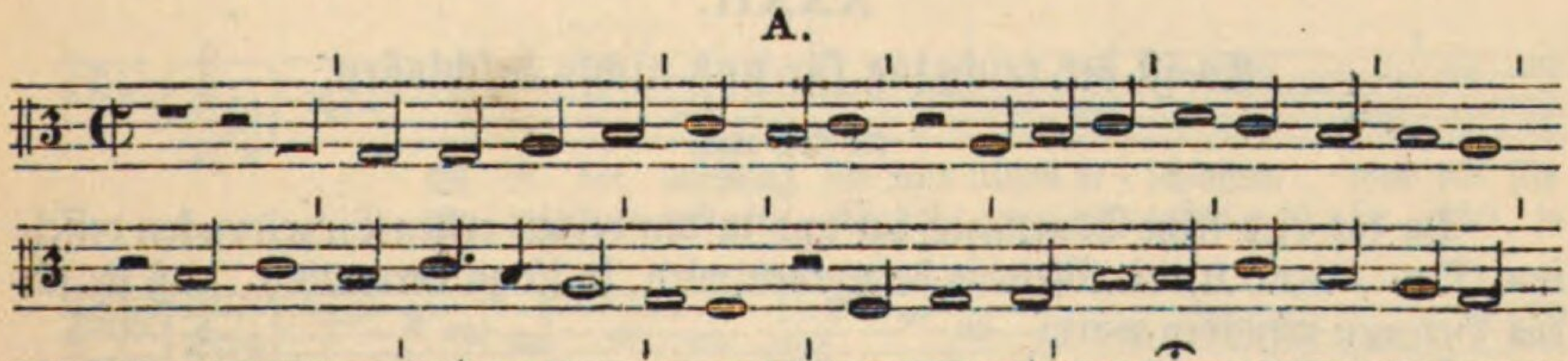
Ton zu Nr. 374, 1525. Nr. 383, 1525. Nr. 389, 1525. Nr. 392, 1526. Nr. 416, 1529. Nr. 417, 1529. Nr. 441, 1532. Nr. 457, 1534. Nr. 464, 1536. Nr. 465, 1536. Nr. 494, 1543. Nr. 546, 1546. Nr. 549, 1547. Nr. 550, 1547. Nr. 552, 1547. Nr. 579, 1549. Nr. 588, 1551. Nr. 589, 1551. Nr. 593, 1552.

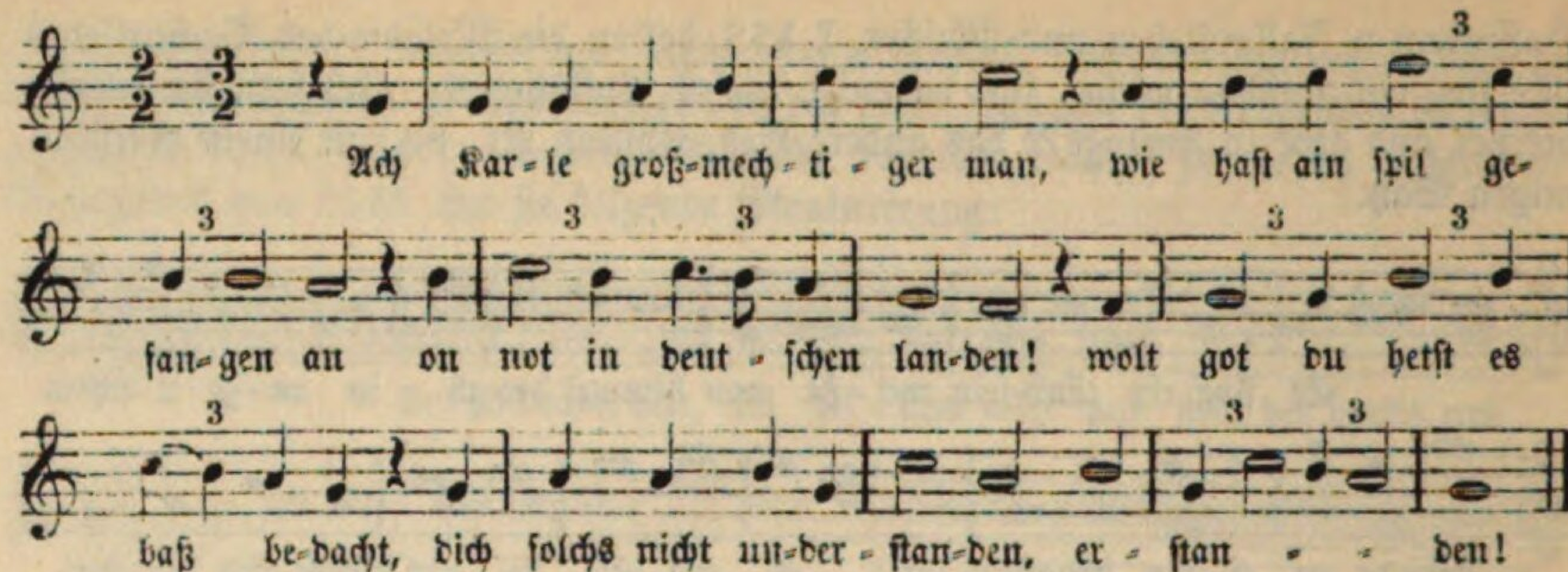
Vgl. Weißbeckenton CVII und Band III Anm. zum Ton von Nr. 322.

Die Melodie kommt aber auch unter dem Namen des Schweizertons vor, wenn die beiden Quellen, aus denen sie bekannt ist, sie richtig benennen, woran zu zweifeln kein Grund vorhanden ist. Der Schweizerton erscheint als Ton zu Nr. 269, 1512, Nr. 276, 1513 und Nr. 526, 1546. Dabei ist zu bemerken, daß von diesen drei Liedern nur das letzte, zu dem der Druck die Melodie mittheilt, dieser genau entsprechend eine fünfzeilige Strophe hat; die beiden anderen Lieder dagegen sind sechszeilig; bei ihnen muß also, was ohne Störung der Melodie geschehen kann, die vierte Melodiezeile wiederholt werden. Es wäre möglich, daß die Melodie eigentlich nur in dieser sechszeiligen Form als Schweizerton bezeichnet worden sei. Sie liegt in einstimmiger Form vor, A in einem Druck, B handschriftlich.

Mixolydisch. Zum Rhythmus ist der Denmarkerton XXI zu vergleichen.

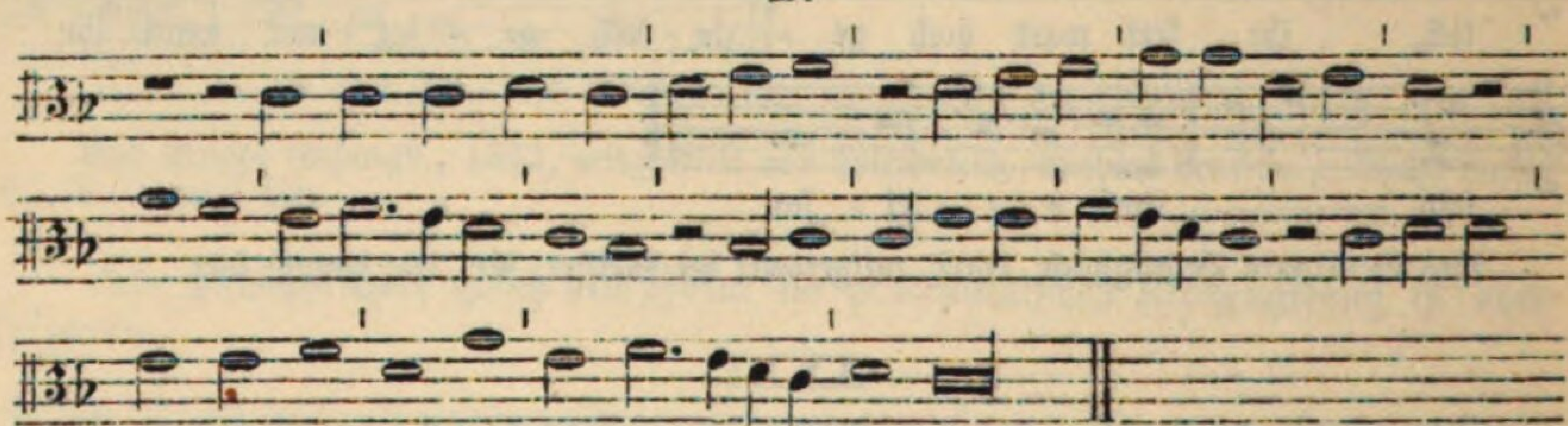
A.
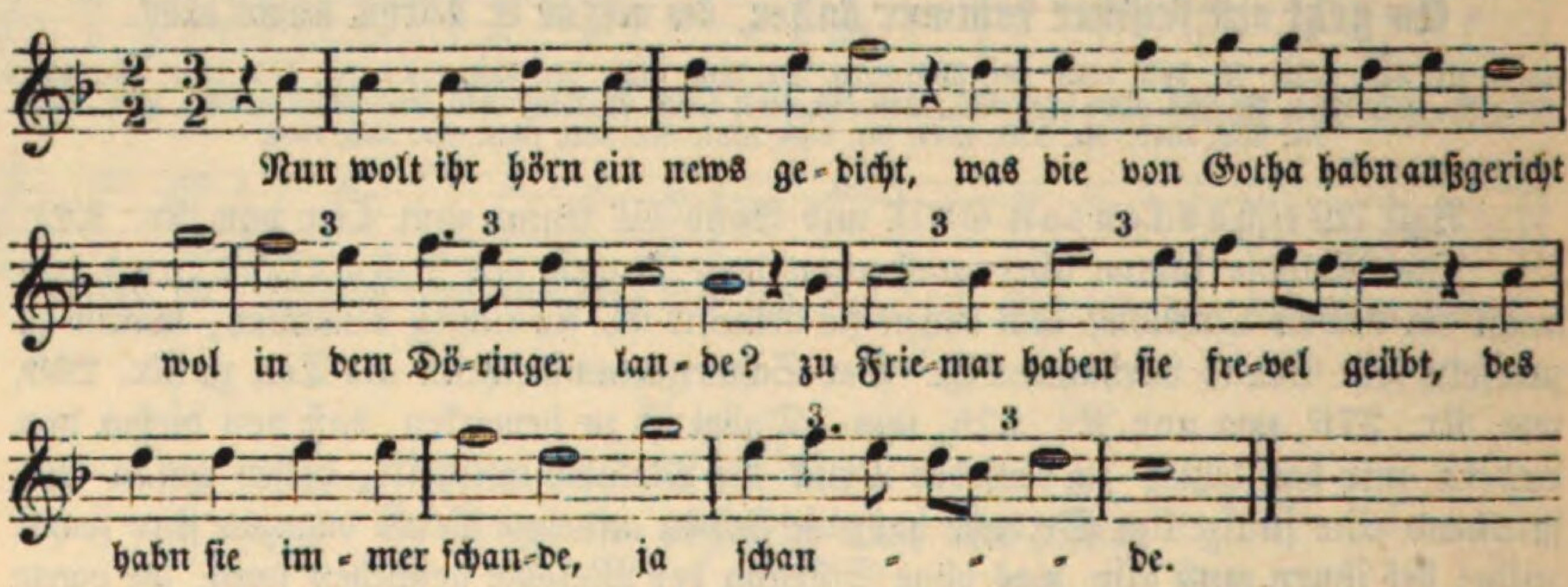




6 Bl. 4⁰. o. O. 1546; Quelle B von Nr. 526.

B.





Dresdener Bibl. Cod. M 53 zu einem Liede vom Jahr 1567, dessen erste Strophe oben der Uebertragung unterlegt ist. Die Handschrift enthält die Melodie noch öfter, immer genau gleich und immer unter der ausdrücklichen Bezeichnung: „Es geht ein frischer sommer daher".

XXXII.

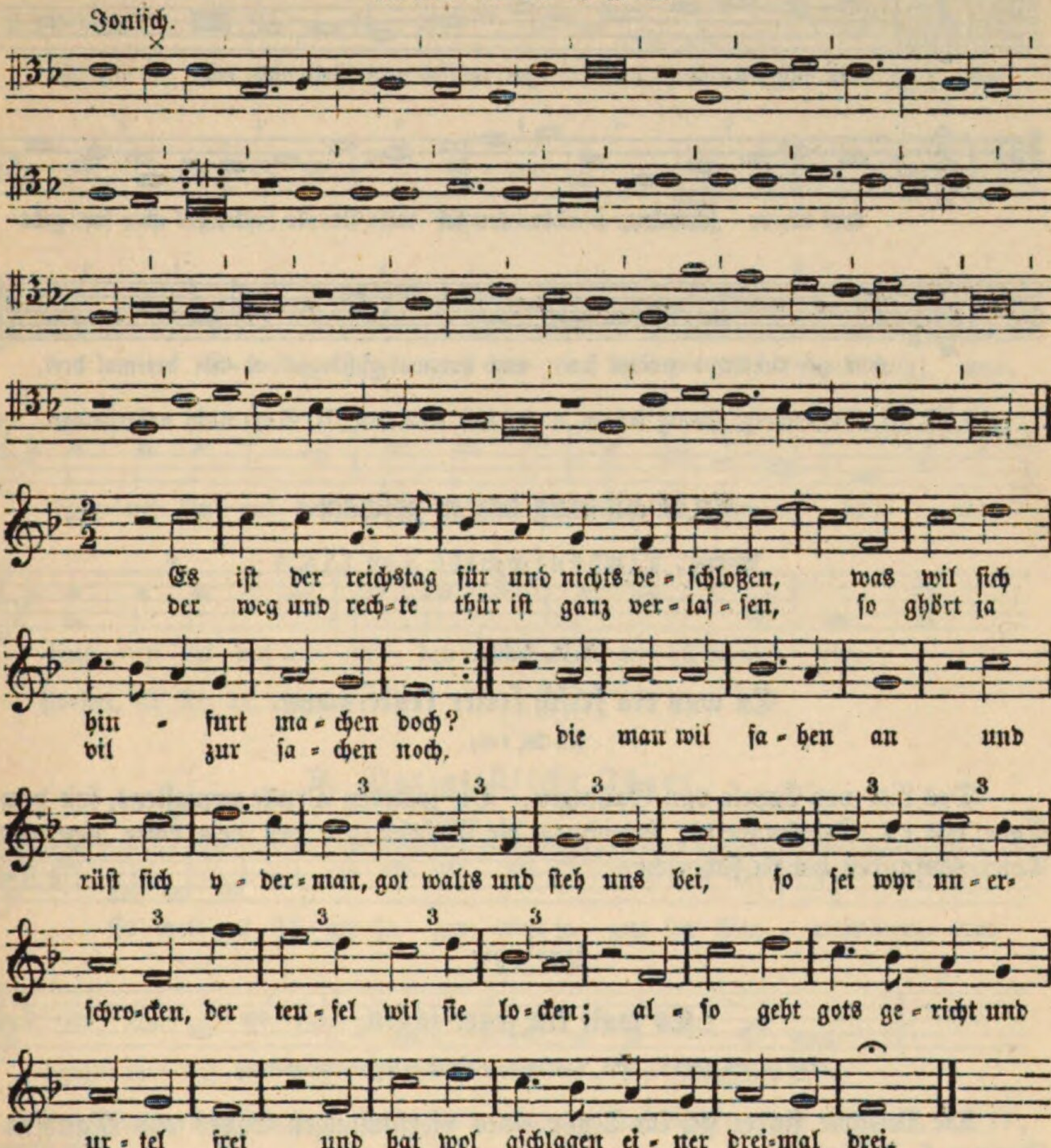
Es ist der reichstag für und nichts beschloßen.

Nr. 422, 1530.

Da das Lied keine Tonangabe hat und in den beiden ersten Einzeldrucken desselben (Qu. A und B) die Melodie beigegeben wird, so ist zu vermuthen, daß sie für das Lied neu erfunden ward.
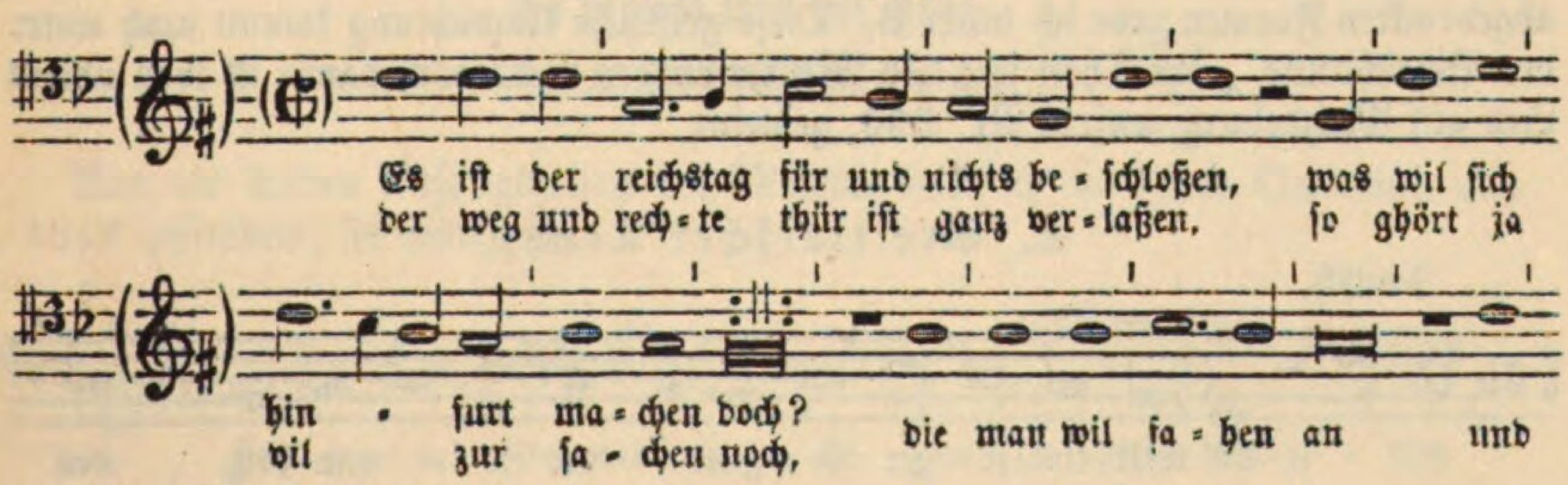
Da die Rhythmisirung des schönen Liedes in B etwas abweicht, so gebe ich beide Texte.

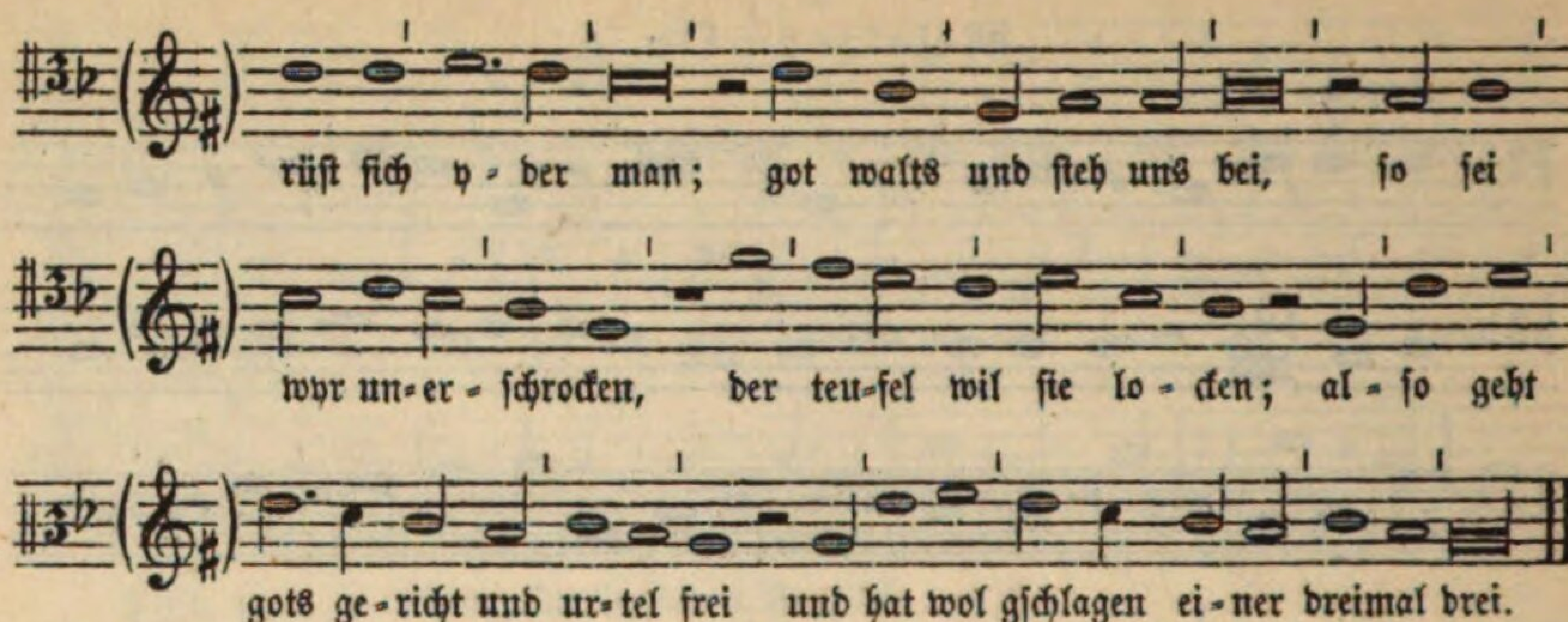
Melodie in Qu. A.



4 Bl. 4⁰. o. O. u. J. (1530) Nr. 422 Qu. A. Die zweite, mit × bezeichnete Note fehlt im Druck jedenfalls nur durch einen Druckfehler und ist aus Qu. B ergänzt.

Melodie in Qu. B.





16 Bl. 8⁰. Witlenberg, Georg Rhaw, o. J. Nr. 422 Qu. B. Text nicht untergelegt.

Es ist nit lang daß es geschach.

Siehe: Lindenschmid. Ton LIX.

XXXIII.

Es was ein frisch freier reutersman.

Nr. 28, 1381.

Das Lied von Eppele von Gailingen. Die späteren Drucke wenigstens, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, bezeichnen die Melodie als den dem Liede „eigenen" Ton. Gefunden hat sie sich nicht.

XXXIV.

Es wolt ein jeger jagen.

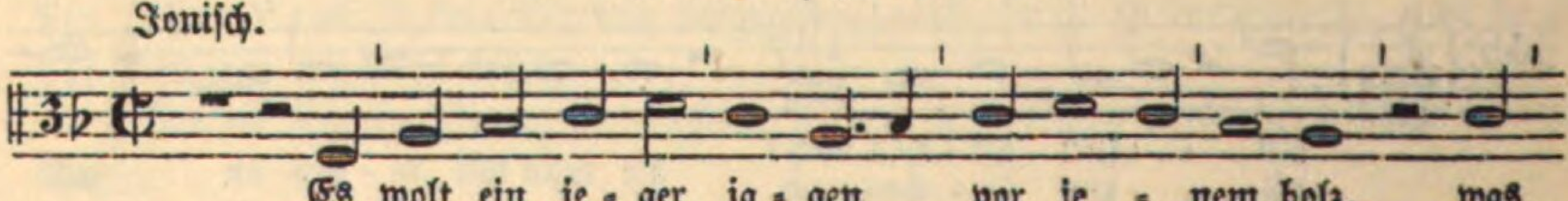
Ton zu Nr. 590 C, 1551, dem Liede auf das belagerte Magdeburg.
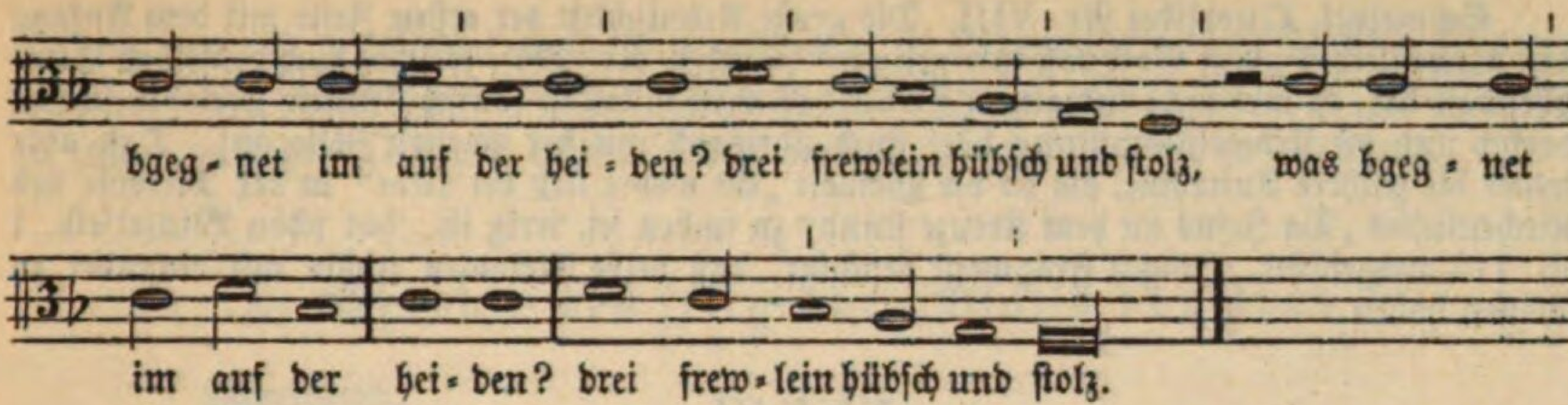
Die Melodie findet sich im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Mattheus Greitter, s. Beilage 3.
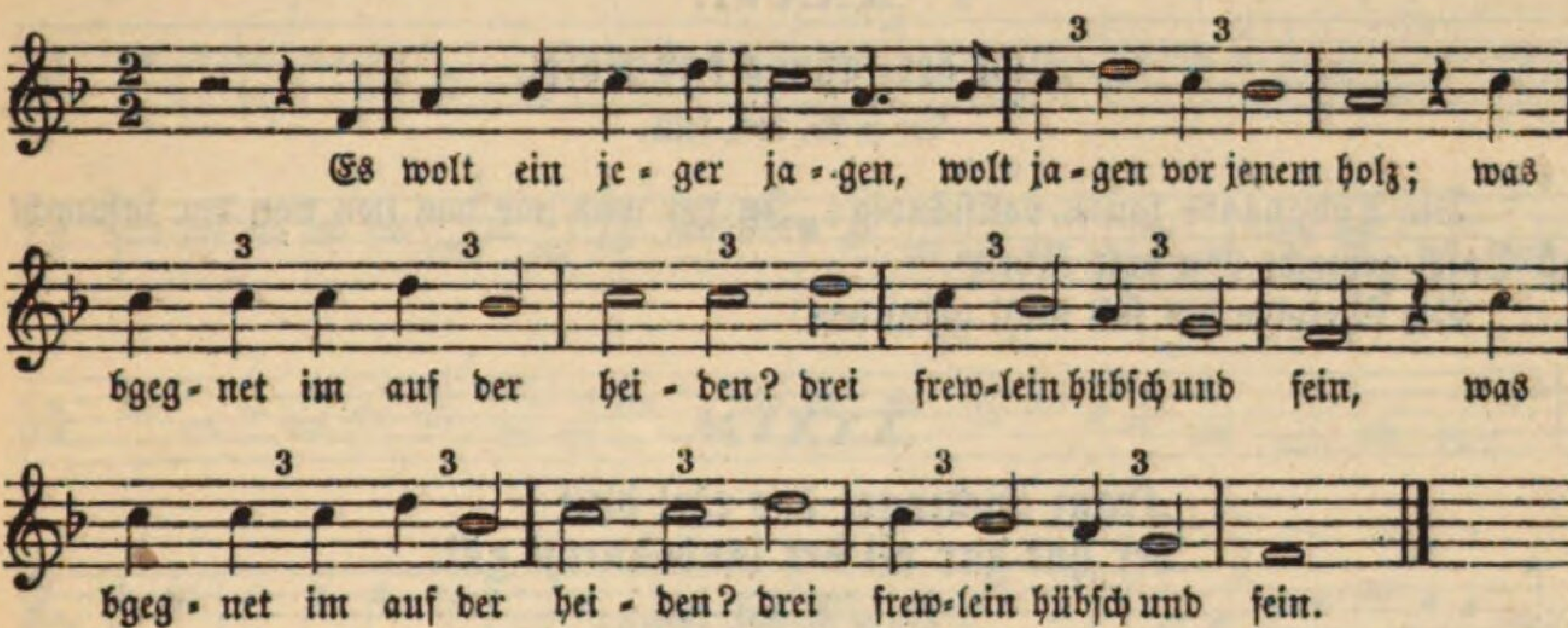
Zum Liede „vom geistlichen Jäger": „Es wolt gut Jäger jagen", einer Umdichtung des weltlichen Liedes, finden sich in katholischen Gesangbüchern mehrere einstimmige und abweichende Formen der Melodie. Die beste der drei bei Meister Nr. 11 abgedruckten Formen gebe ich unter B. Diese geistliche Umdichtung kommt auch unter der Bezeichnung „Im Thon wie das Meydenburger Lied" vor; damit ist eben obiges Lied auf Magdeburg, unsere Nr. 590, gemeint.

A. Greitterscher Tenor.

Jonisch.

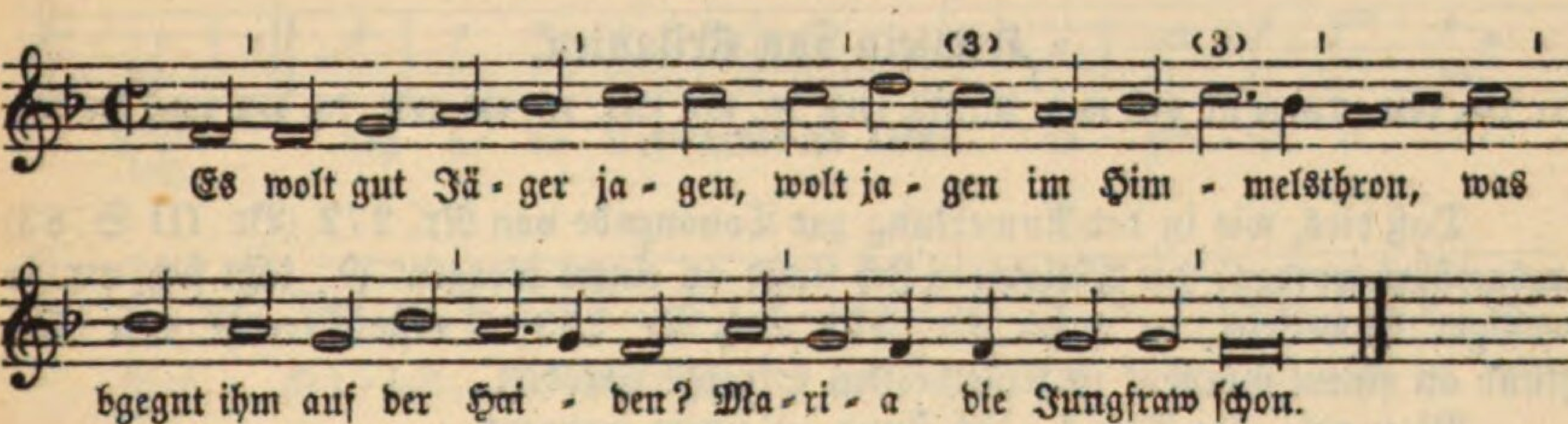






Forster, II Nr. 17.

B. Der geistliche Jäger.



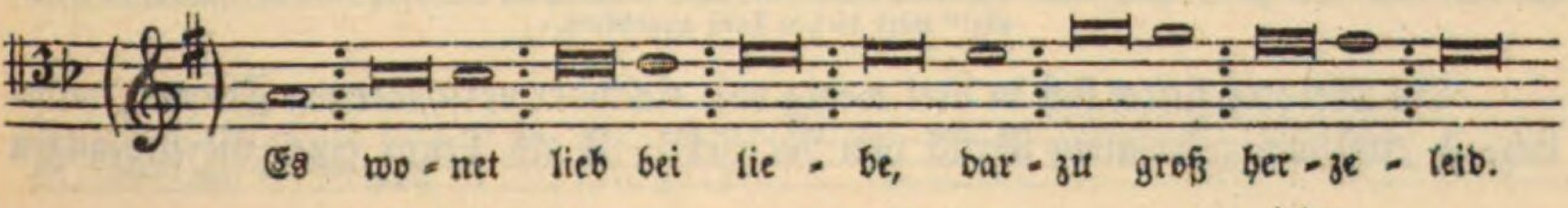
Aus Beuttners Gesangbuch, Grätz 1602, mitgetheilt bei Meister, Kath. Kirchenl. Nr. 11; daraus hier.

XXXV.

Es wonet lieb bei liebe.

Ton zu Nr. 307 a, 1519. Nr. 404, 1526.

Nur die beiden Anfangszeilen der Melodie habe ich in einem Quodlibet von c. 1544 gefunden; sie lauten so:



Schmeltzel, Quodlibet Nr. VIII. Die große Aehnlichkeit der ersten Zeile mit dem Anfang des Kirchenliedes „Hilf Gott daß mir gelinge" (Tucher, Nr. 226), welches auch denselben Strophenbau hat, ist mir nicht entgangen. Aber das Kirchenlied ist ionisch, unsere Melodie scheint dorisch und die Uebereinstimmung hört auch übrigens mit der zweiten Zeile auf. Daß aber ferner die frühere Annahme, als ob die Melodie „Es wonet lieb bei liebe" in der Melodie des Kirchenliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund" zu suchen sei, irrig ist, hat schon Winterfeld, I S. 113 ausgeführt. Obiges Fragment bestätigt, daß beide Melodien nichts mit einander zu schaffen haben.

XXXVI.

Von der faßnacht zů Basel.

Ton zu Nr. 359, 1521.

Die Tonangabe lautet vollständig: „In der wys wie das lied von der faßnacht zů Basel gemacht von vier örden".

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XXXVII.

Franz Sickinger das edel blůt der hat gar vil der landsknecht gůt.

Ton zu Nr. 351, 1521.

Nicht aufgefunden. Vgl. Ton XIX: „Claus von Amberg das edel blut".

XXXVIII.

Fräulein von Britanien.

Nr. 180, 1491. Ton zu Nr. 272, 1512. Nr. 273, 1512. Nr. 407, 1528. Nr. 440, 1532. Nr. 452, 1534. Nr. 302, 1543. Nr. 553, 1547.

Daß dies, wie in der Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 272 (Bd. III S. 83) ausgeführt worden, die Melodie „Ich stund an einem morgen" ist, läßt sich um so weniger bezweifeln, da außer Nr. 272 auch Nr. 273 die erste Strophe von „Ich stund an einem morgen" in seiner ersten Strophe parodirt.

Man vgl. also Ton L „Ich stund an einem morgen"

XXXIX.

Der freudenreiche ton.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XL.

Frisch auf in gottes namen, du werde teutsche nation.
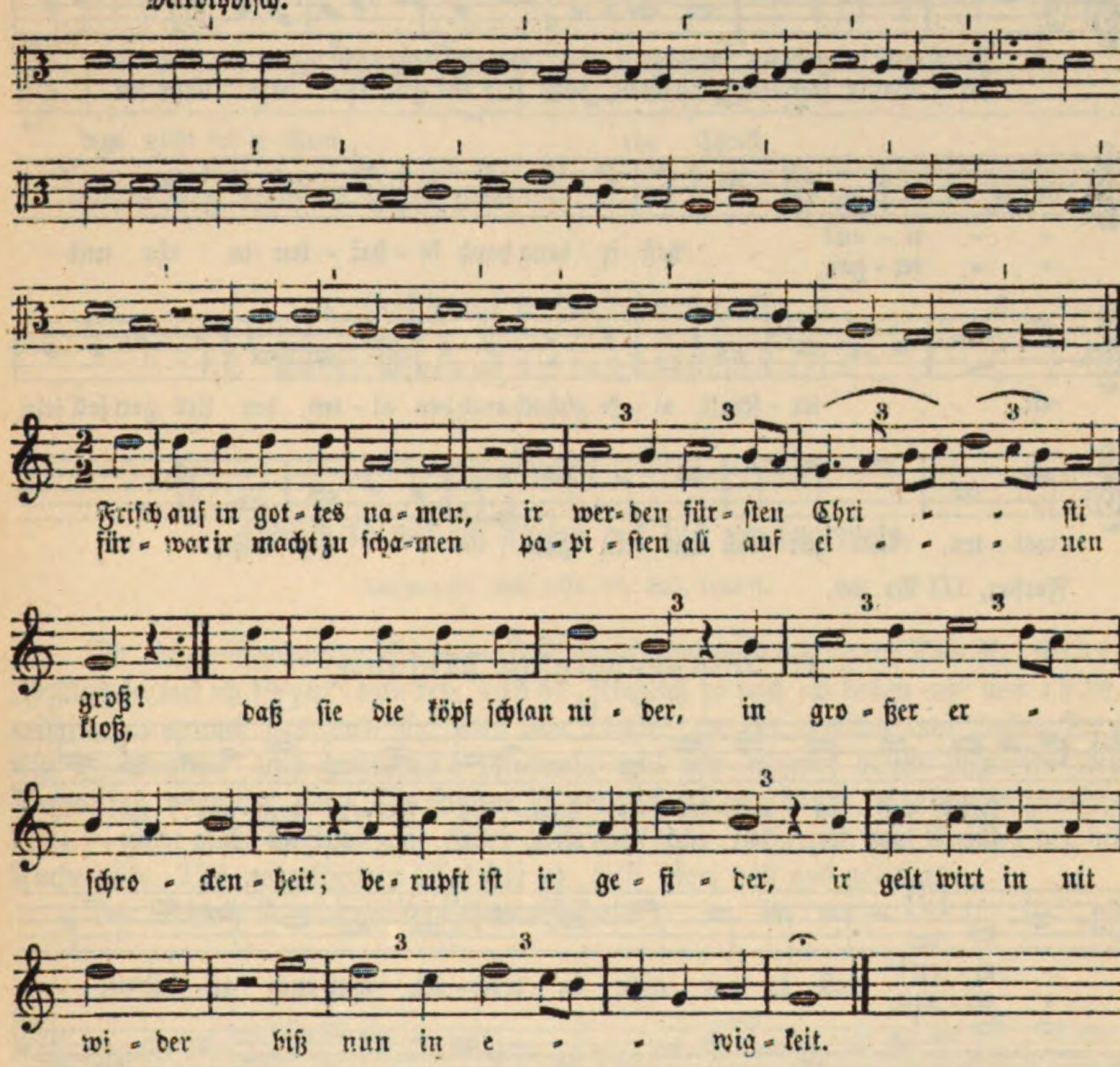
Nr. 469, 1540. Ton zu Nr. 483, 1542. Nr. 516, 1545. Nr. 604, 1552. Auch Nr. 510, 1545 „Frisch auf du werder adel" wird diesem Tone angehören.

Die Melodie findet sich in drei wenig von einander verschiedenen Formen, nämlich: A einstimmig im alten Druck von Nr. 516, B als Tenor eines vierstimmigen

Satzes von J. v. Brant und C einstimmig in Winnenbergs christlichen Reuterliedern. Die Unterlage der Worte ist nur in C genau. In A ist ohne Zweifel der zu lange vorletzte Tact des ersten Theils nach C zu zwei Tacten zu ergänzen.

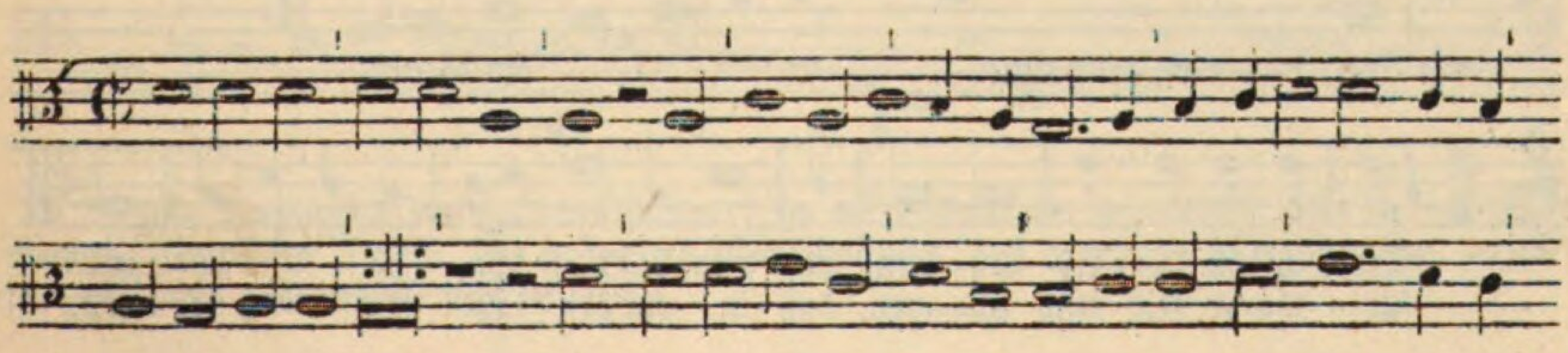
A. Melodie des fliegenden Blatts von 1545.
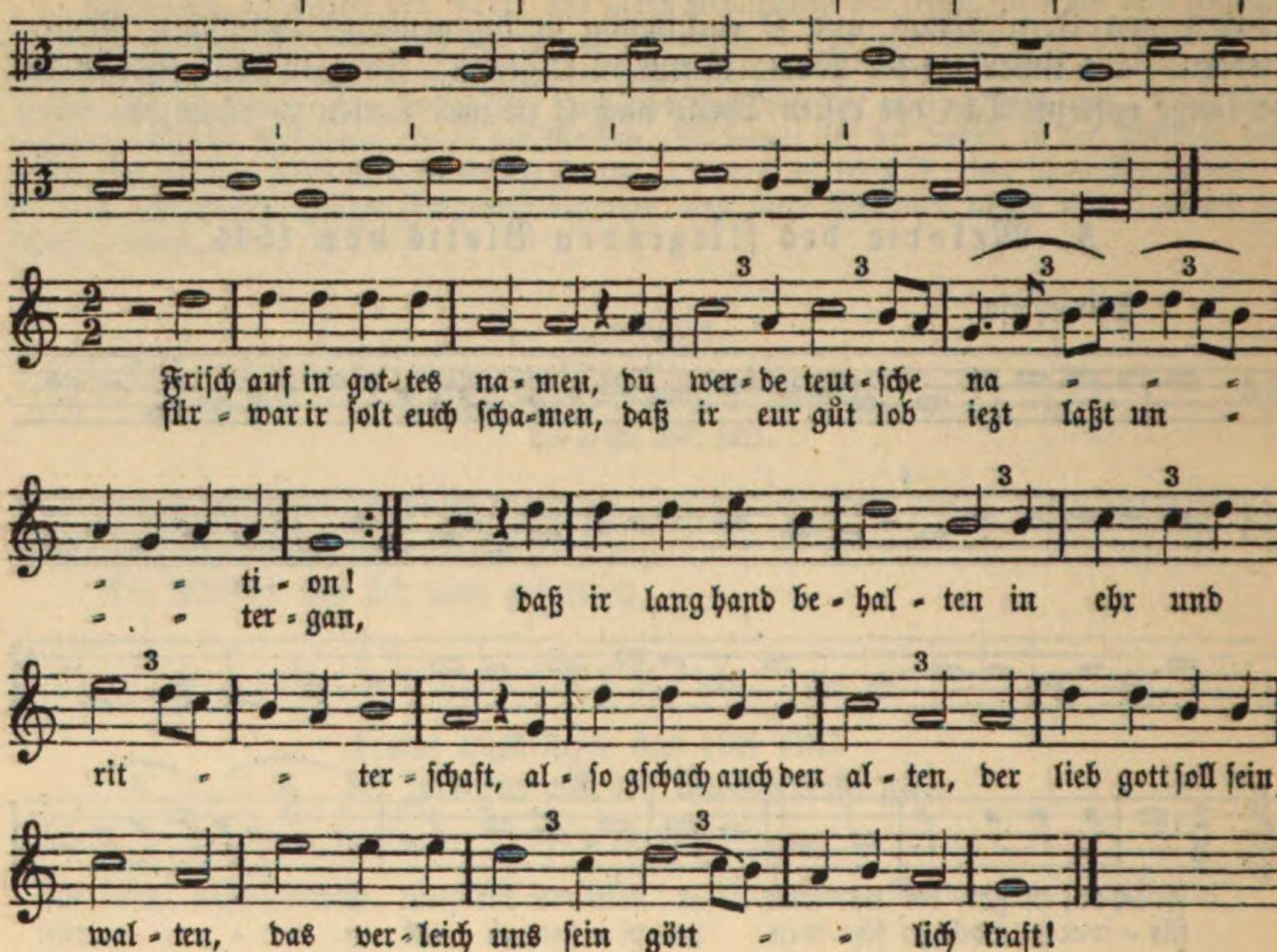
Mirolydisch.



1 Bl. Fol. o. O. u. J. (1545), die Quelle von Nr. 516.
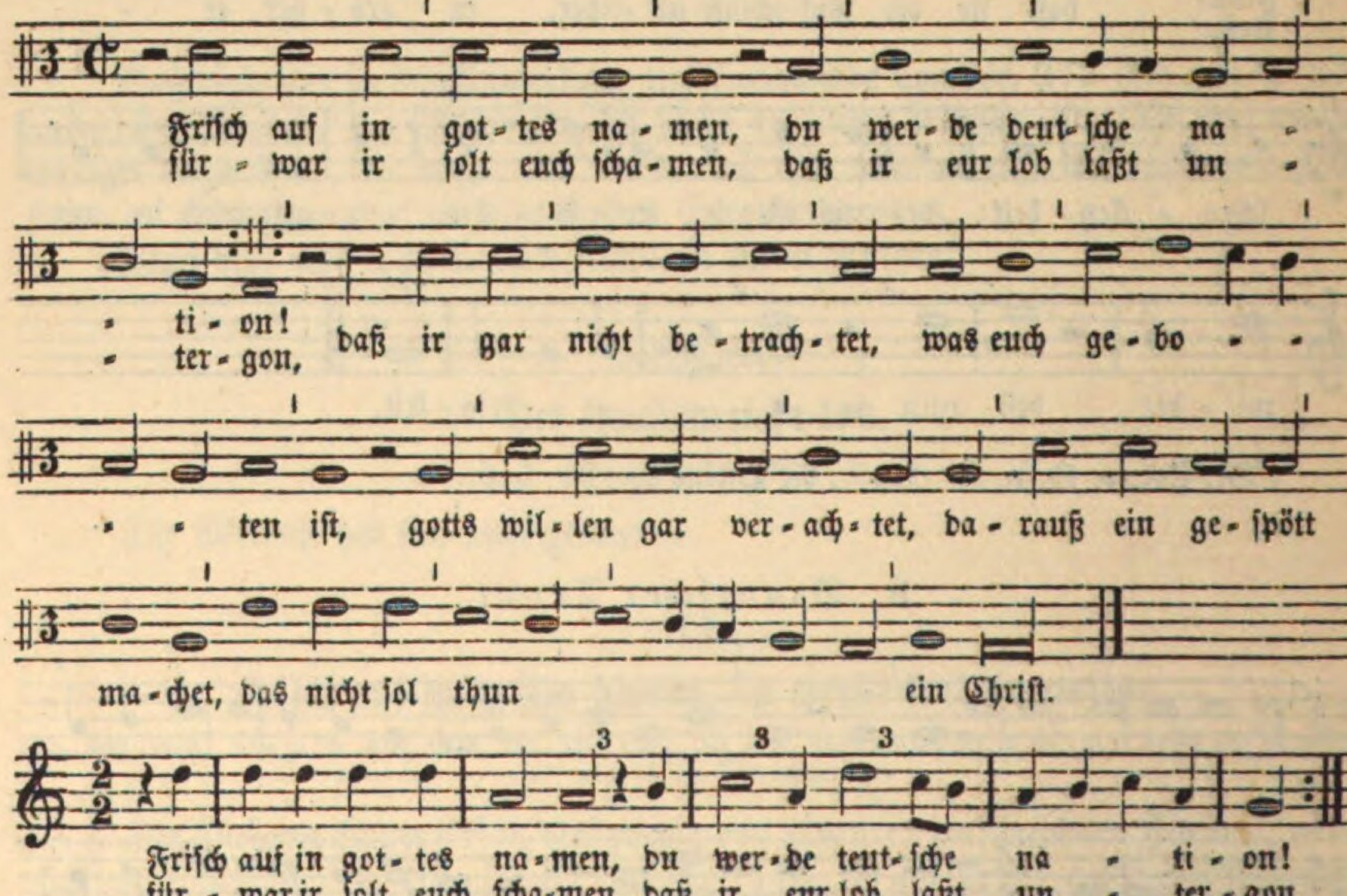
B. Brantscher Tenor.

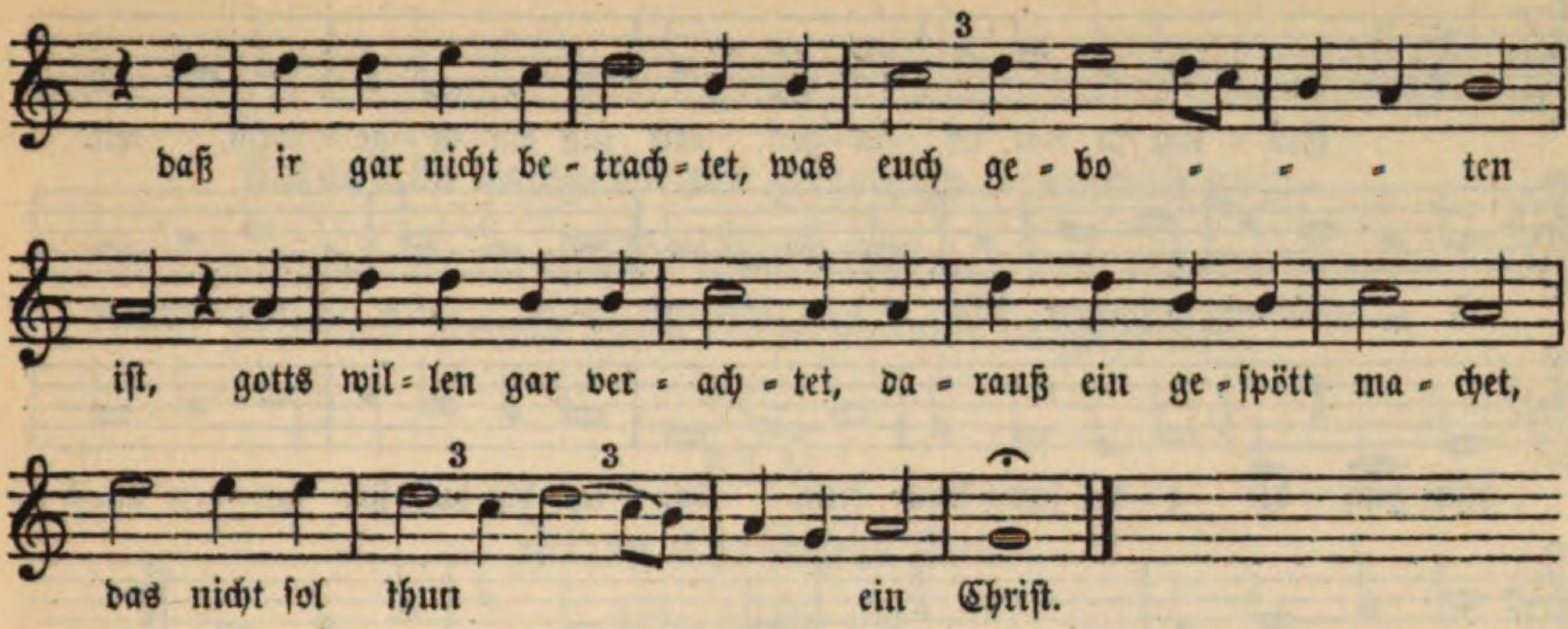




Forster, III Nr. 80.

C. Winnenbergsche Melodie.





Winnenberg, Christliche Reuter Lieder.

Frisch auf ir landsknecht alle.

Siehe: Wolauf ir landsknecht alle.

LXI.

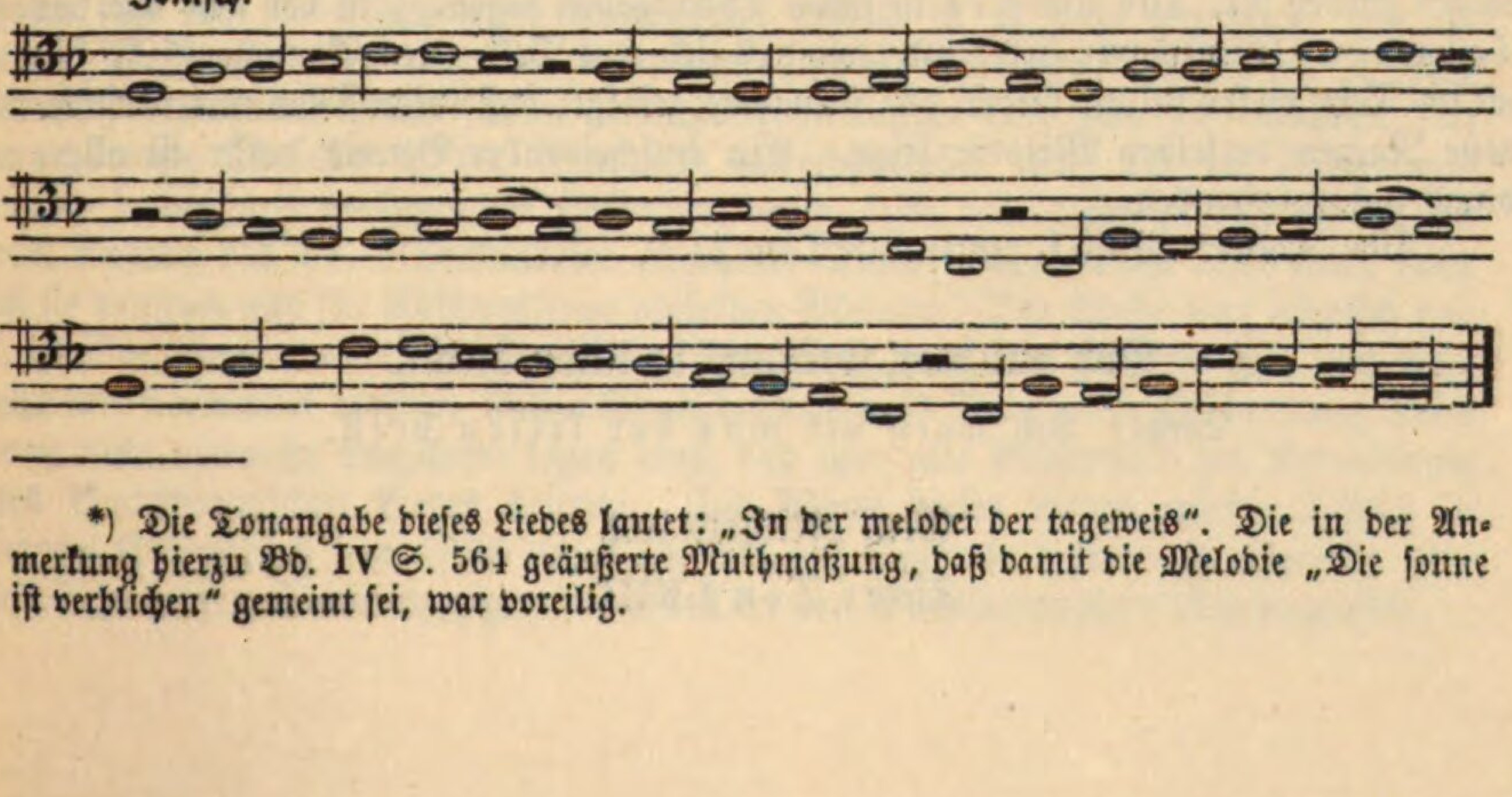
Frölich so wil ich singen mit lust ein tageweis.

Ton von Nr. 463, 1536. Nr. 605, 1552*).
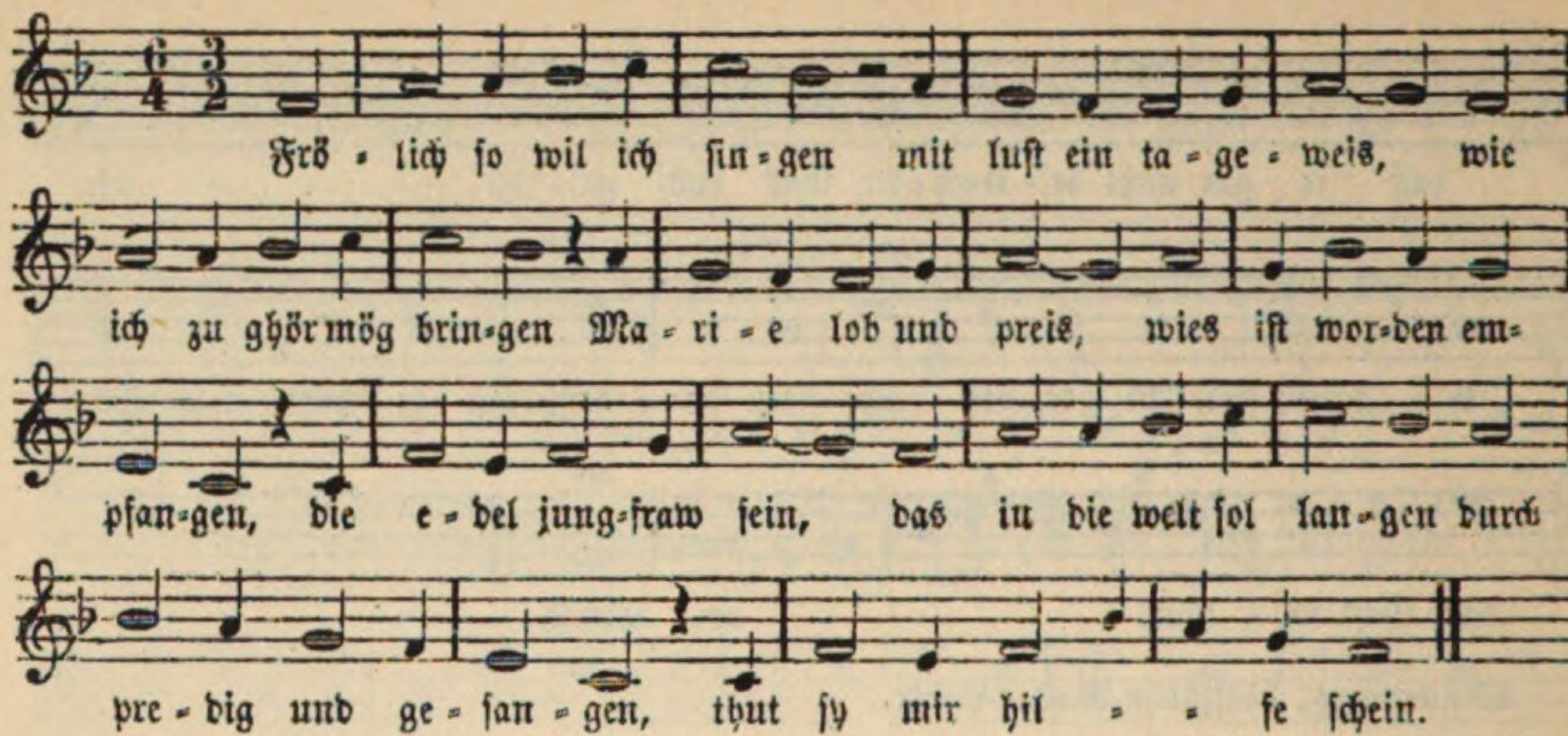
Ob die gleichgebauten Lieder auf König Ludwigs von Ungarn Tod Nr. 403 a: „Frölich so wil ich singen". und Nr. 403 b: „Kleglich so will ich heben an" von 1526, mithin dann auch das Lied Nr. 490 von 1543" „in der melodie von köning Ludwig uß Ungarn" und anhebend: „Aver so will mir singen" dieser Melodie „der Tagweise" oder der von „Die Sonne ist verblichen" angehören, bleibt mir zweifelhaft. — Die erste Melodiezeile, aber auch nur diese, entspricht dem Anfang der bei Tucher Nr. 226 mitgetheilten Melodie zu „Hilf Gott daß mir gelinge".

Der Schluß ist mir rhythmisch zweifelhaft.

Jonisch.



*) Die Tonangabe dieses Liedes lautet: „In der melodei der tageweis". Die in der Anmerkung hierzu Bd. IV S. 564 geäußerte Muthmaßung, daß damit die Melodie „Die sonne ist verblichen" gemeint sei, war voreilig.



1 Bl. gr. Fol. o. O. u. J. vor 1506, denn darüber steht geschrieben: [J]ste über attinet venerabili monasterio S. Quirini In Tegernsee. (Inligatus Anno dm. 1506) Ain schöne Tagweis wie Maria ist Empfangen worden on Erbsünd. — Münchener Bibl., Einblattdrucke b, 1.

XLII.

Frölich so wöllen wir heben an.

Ton zu Nr. 596, 1552.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Gar frölich wil ich singen.

Siehe: Frölich so wil ich singen.

XLIII.

Gennower lied.

Nr. 252. 1507. Ton zu Nr. 508, 1514 Nr. 574, 1548.

Da der Strophenbau des Liedes von Genna, Nr. 252, nach welchem der Ton seinen Namen hat, dem des „Toller" Liedes Nr. 157 gleich ist, und da die beiden obigen Lieder Nr. 508 und 574 in ihren Tonangaben sagen: „In der wys wie das Toller oder Gennouwer lied" und „wie das lied von Toll oder Gennower", so bin ich im Text dieser beiden Lieder der Annahme gefolgt, daß beide Töne nur verschiedene Namen derselben Melodie seien. Ein entscheidender Beweis dafür ist allerdings nicht vorhanden.

Die „Toller" Weise s. unten als Ton XCV.

God wet wol, wär uns de lilien bricht.

Siehe: Ich weiß nit was der lilien brist.

Graf Michels ton.

Siehe: Ton LXIII.

XLIV.

Haraus du hochgeborner hertoch zu Brunswich gut.

Ton zu Nr. 424, 1530.

Weder Text noch Melodie dieses Liedes sind mir vorgekommen.

XLV.

Herzog Christophs Ton.

Ton zu Nr. 226, 1502.

Weder Lied noch Weise haben sich gefunden. Mit Herzog Christoph wird wol Albrechts IV. von Baiern Bruder gemeint sein. Vielleicht gab es außer unserer Nr. 162, welche wegen ihres abweichenden Strophenbaues nicht gemeint sein kann, auf seine nicht eben rühmliche Heldenthat von 1485 noch ein anderes Lied, dem dieser Ton seinen Namen dankt.
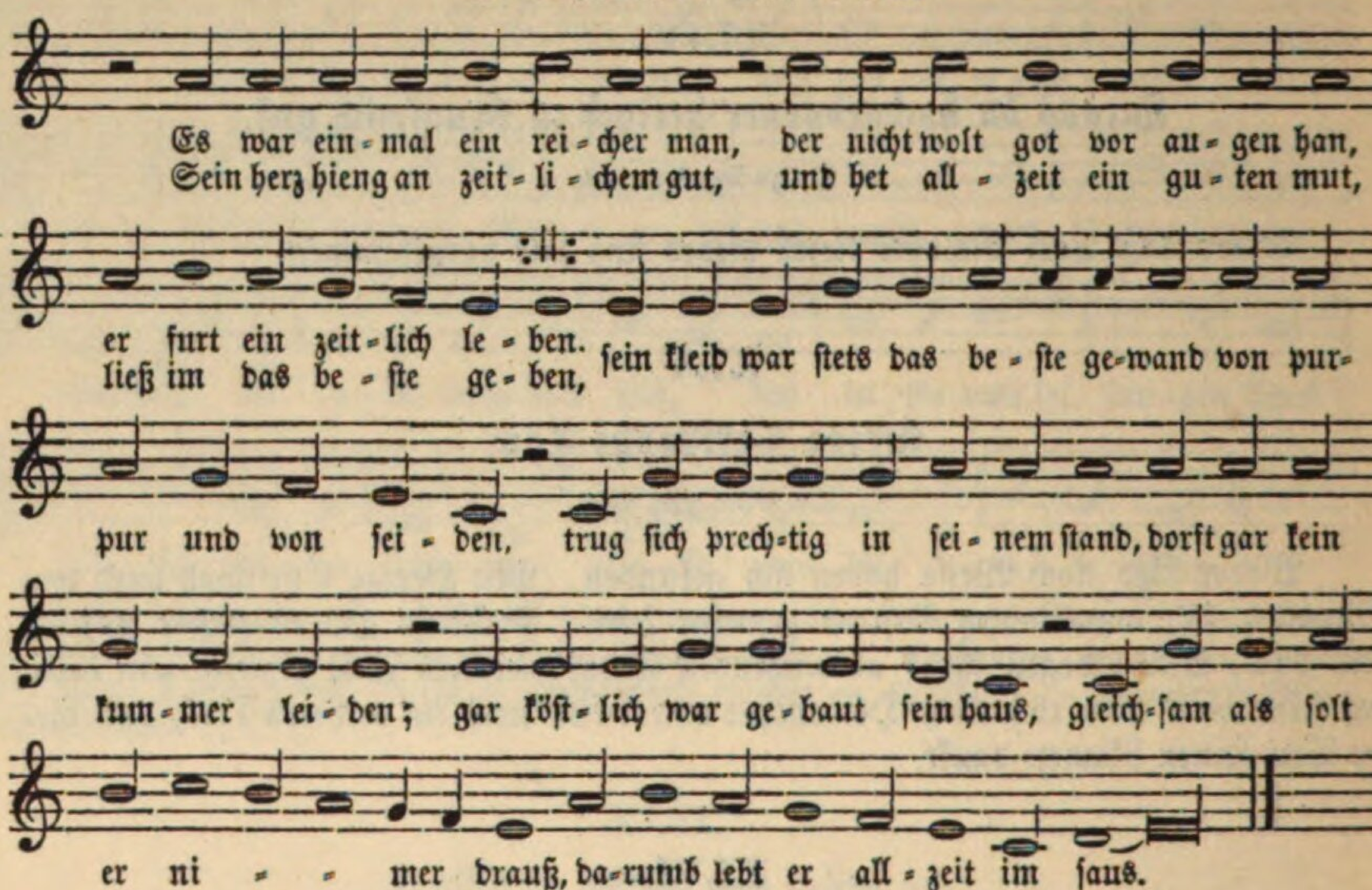
XLVI.

Herzog Ernst.

Ton zu Nr. 347, 1520.

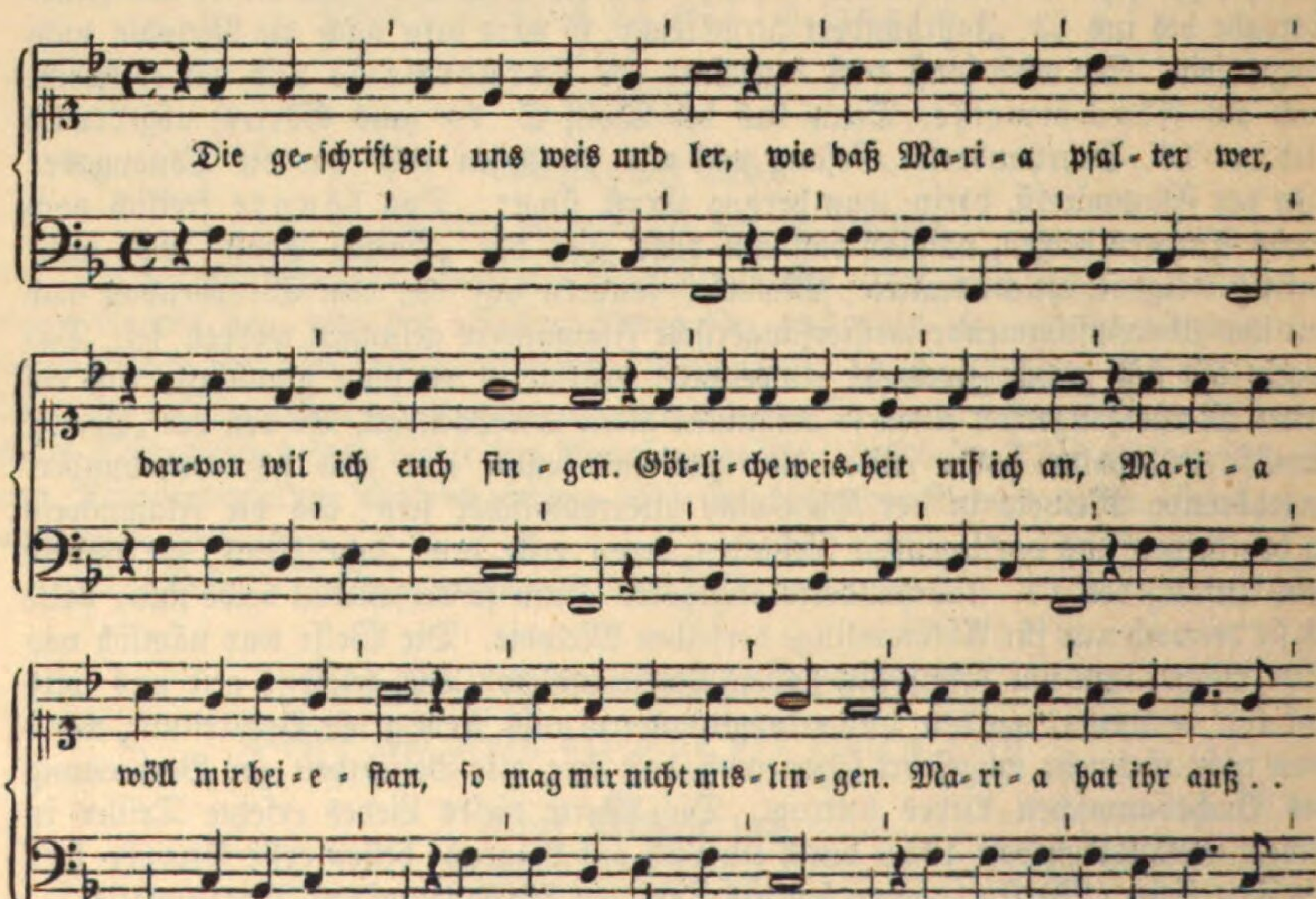
Der Name des Tons stammt von dem Liede der Fahrenden auf Herzog Ernst (Haupt, Zeitschr. f. deutsches Alt. 8,477). Da die Geschichte dieses Liedes und seiner Strophe bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, so wird also auch die Melodie nicht jünger sein. Sie wird sonst auch bezeichnet als Bernerweise und wie es scheint auch als Flammweise. Denn das bei Wolff S. 70 (aus Görres) abgedruckte Lied des 16. Jahrhunderts „Gesang will mir nit laßen ruh" hat die Tonangabe: „In der Flammweiß, darin man hertzog Ernst singt". Das könnte freilich auch etwas Anderes heißen, nämlich daß um diese Zeit der „Herzog Ernst" nicht mehr auf seine eigene, etwa veraltete, Melodie, sondern auf die, dem Strophenbau nach mit ihm übereinstimmende meistersängerische Flammweis gesungen worden sei. Dagegen läßt sich jedoch Zweierlei einwenden: erstlich ist es nicht glaublich, daß ein neuer Meistersängerton einen so bekannten alten Strophenbau, wie den des „Herzog Ernst", beibehalten haben sollte. Und zweitens konnte eine dem 13. Jahrhundert angehörende Melodie in der That nicht alterthümlicher sein, als die Flammweis in den beiden uns vorliegenden Gestalten, deren erste dem Jahr 1555, die andere dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Denn so verschieden beide sind, halte ich sie dennoch nur für Abkömmlinge derselben Melodie. Die Weise war nämlich von Sixt Buchsbaum um 1500 für seinen Marienpsalter „Die geschrift geit uns weis und ler" verwendet worden und erlangte dadurch aufs Neue große Verbreitung, wenn man nicht vielmehr umgekehrt sagen muß, daß ihre alte Beliebtheit zur Verbreitung des Buchsbaumschen Liedes beitrug. Die Worte dieses Liedes ersetzte Triller in seinem Gesangbuch von 1555 durch ein Lied auf Lazarus, dessen erste Strophe hier als Text folgt. Werlin dagegen hat als Text den Buchsbaumschen Marienpsalter.

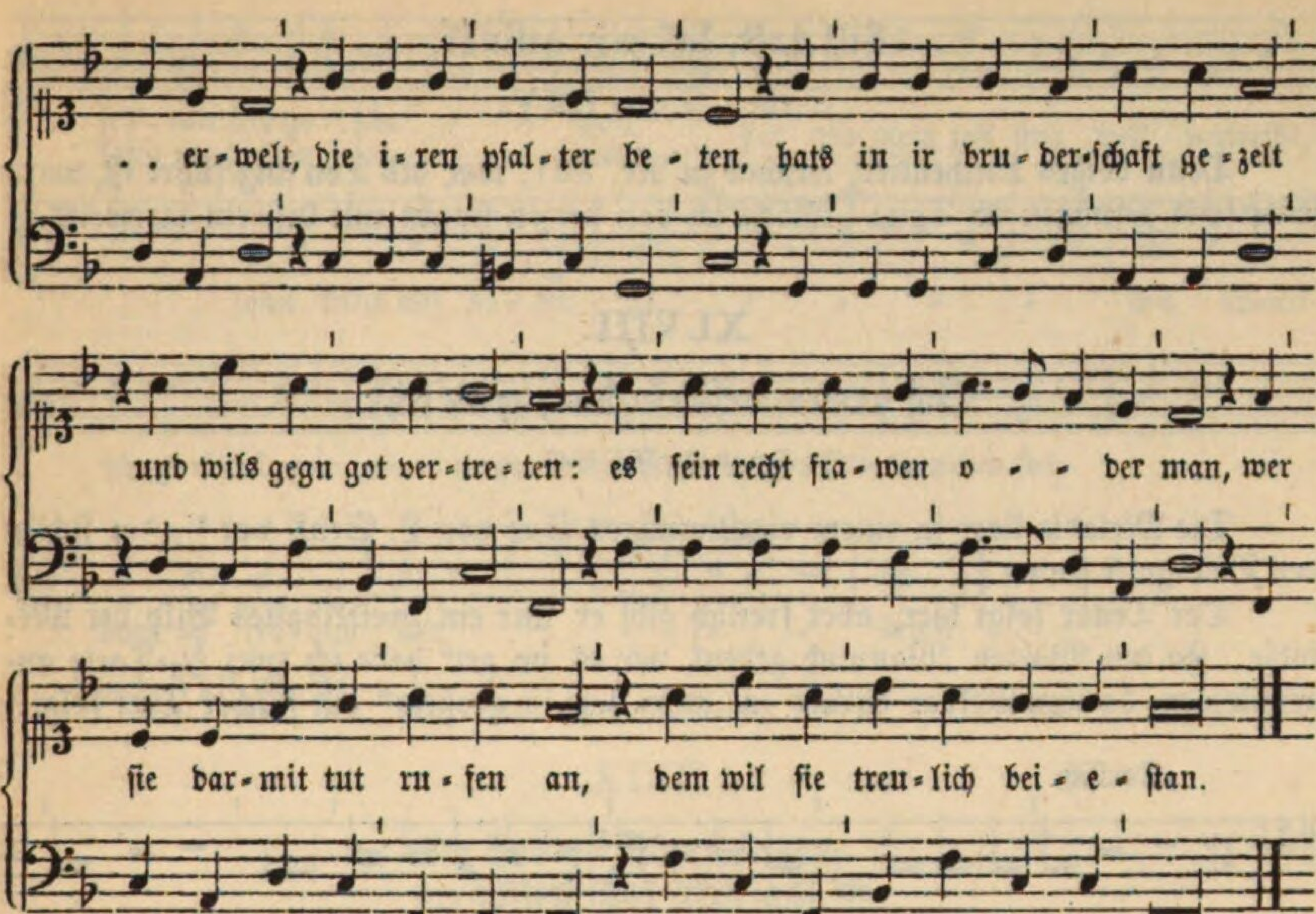
A. Trillers Melodie.



Trillersches Singebüchlein v. 1555. Das Orginal habe ich leider nicht erlangen können. Musikdirector Böhme hatte die Güte, mir obige in den Violinschlüssel übertragene Abschrift mitzutheilen.

B. Werlins Melodie.





Werlin Bd. V S. 3678 aus „Catholisches Gesangbuch ... mit 4 Stimmen componirt, in welchen der Diseant allzeit den Choral führet, Durch Joannem Degen" 8. Bamberg 1628. Statt des Werlinschen Textes habe ich den correcteren aus Hoffmann, Gesch. des d. Kirchenliedes bis a. Luthers Zeit Nr. 281 untergelegt.

Het voer ein knaepken over Ryn.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

XLVII.

Het was op eenen maendag.

Nr. 15, 13.

Der Text dieses Liedes fand sich unter den Papieren des im vorigen Jahrhundert aufgehobenen Genter Frauenklosters ten Groenenbriele. Eine Nonne dieses Klosters, Schwester Ursula, wußte das Lied aber auch noch zu singen; auf diesem Wege gelangte es zu den jetzt in Elberfeld lebenden Geschwistern Westendorp, deren Vater jenes Kloster kaufte und in eine Fabrik umwandelte. Nach dem Gesang der Westendorps zeichnete Arnold die Melodie auf und veröffentlichte sie in der hier als Beilage 4 mitgetheilten Gestalt.*)

*) Auch zu dem Liede Nr. 5b erhielt F. W. Arnold von den Geschwistern Westendorp eine Melodie, welche Dr. Crecelius im 2. Bande der Zeitschrift des Berg. Geschichtsvereins veröffentlicht hat.

Hilf gott, daß mir gelinge.

Siehe: Ton LXV.

Denn obiges Kirchenlied, welches zu Nr. 501, 1543, als Ton angeführt ist, ward seinerseits gesungen im Ton: „Möcht ich von herzen singen mit lust ein tageweis".

XLVIII.

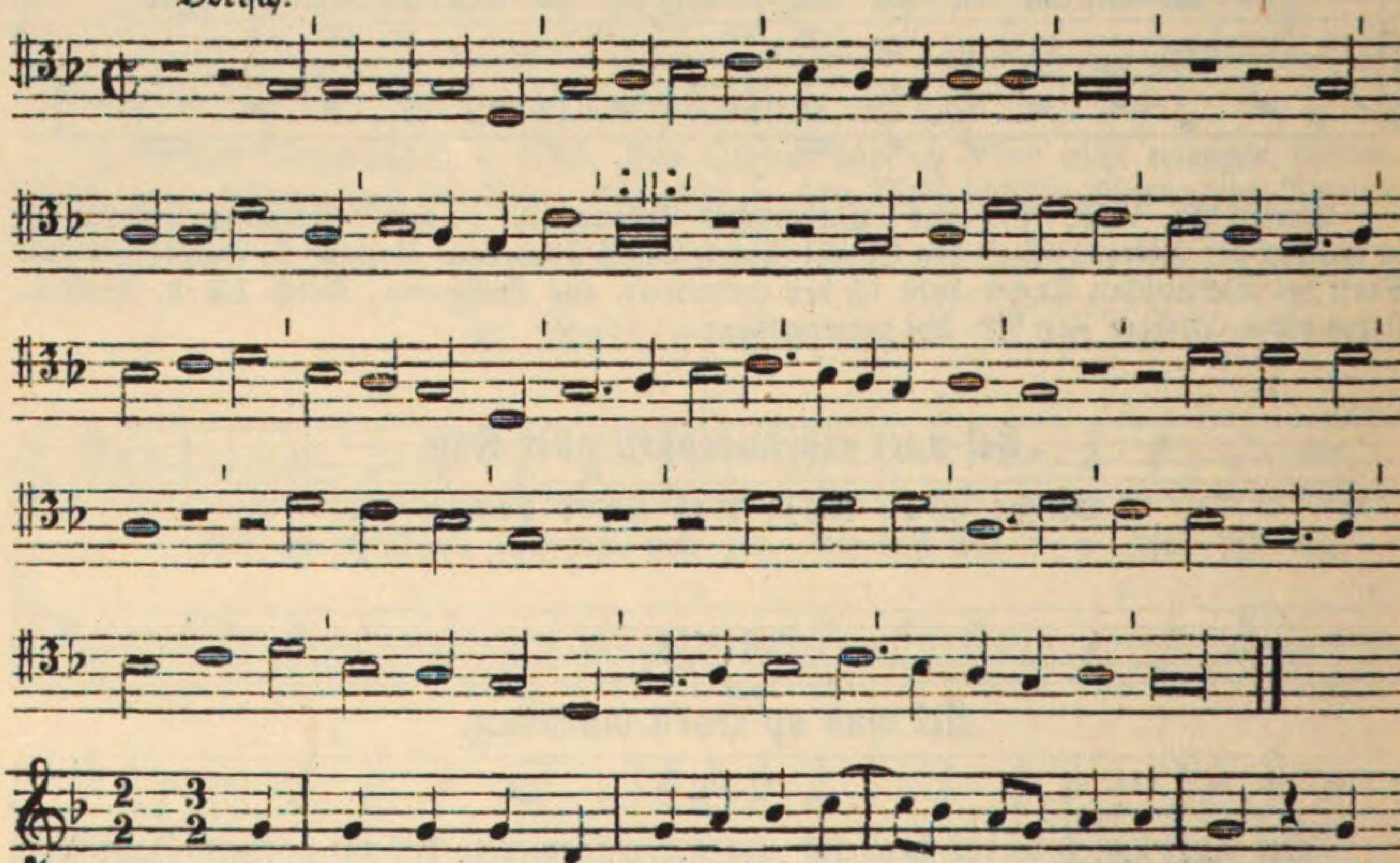
Ich armes meidlein klag mich sehr.

Ton zu Nr. 564, 1547.

Die Melodie liegt in einem vierstimmigen Satz von L. Senfl vor *), der sich in der Beilage 5 findet.

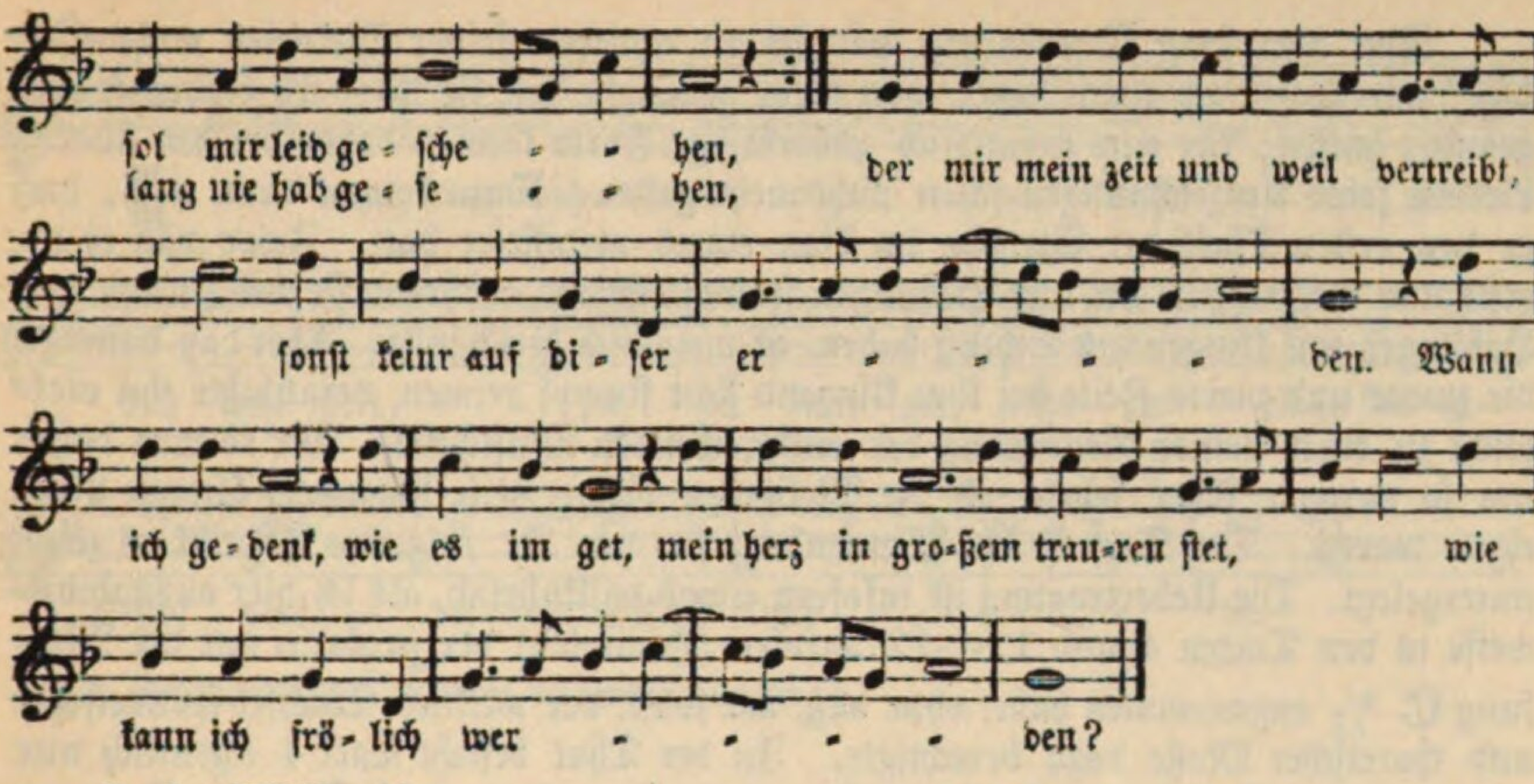
Der Tenor folgt hier, aber freilich gibt er nur ein zweifelhaftes Bild der Melodie. Zu den Worten „Wann ich gedenk, wie es im get" habe ich zwei 3/2-Tacte angenommen, da unmittelbar darauf zu „mein herz in großem" ein solcher Tact folgt.

Dorisch.



*) Bei Forster findet sich, II Nr. 67, ein Lied, welches ebenfalls anhebt: „Ich armes megetlein klag mich ser", dann aber fortfährt: „daß unfall sich ie lenger ie mer" 2c.. Es hat abweichenden Strophenbau und eine andere Melodie, als unser Lied Nr. 564, welches in seiner ersten Strophe zudem die erste Strophe des andern in Senfls Bearbeitung vorliegenden Liedes parodirt. Also nur die Melodie dieses letzteren kann mit jener Tonangabe gemeint sein.

Nach dem Nürnberger Gesangbuch von 1611 ward das Kirchenlied „Ich armer Sünder klag mein Leid" auf den Ton „Ich armes Meidlein" gesungen. Das wird durch seine erste Strophe und seinen Strophenbau weiter bestätigt. Aber die Melodie, mit der dieses Kirchenlied bei Mich. Prätorius erscheint (Tucher, Nr. 427), ist nicht die unsrige.



Forster, III Nr. 31.

XLIX a.

Ich hab oft hören sagen, verachten thut kein gut, das thut der Franzos klagen.

Ton zu Nr. 601 und 602, 1552.

Die Tonangabe fügt hinzu: „Im ton von der schlacht von Pavia“. Ein Lied dieses Eingangs auf die Schlacht von Pavia ist mir nicht vorgekommen. Die Strophenform ist zwar achtzeilig, wie diejenige des Pavierliedes Nr. 372, aber sie entspricht ihr übrigens zu wenig, als daß man füglich für beide dieselbe Melodie voraussetzen könnte.

XLIX b.

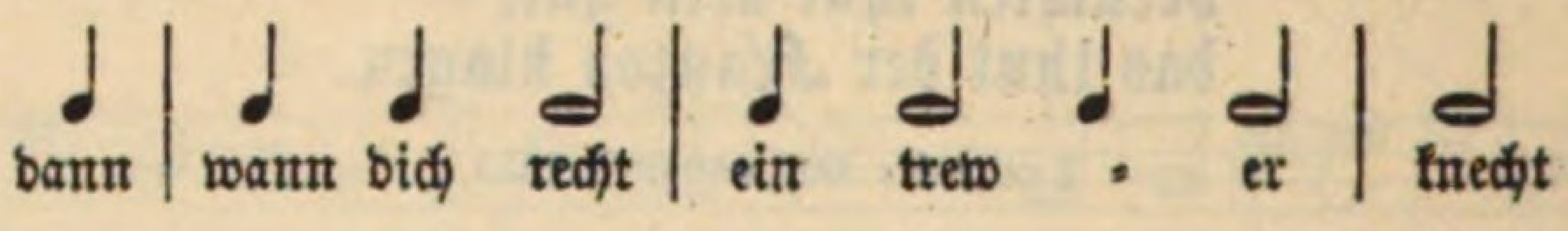
Ich habs gewagt mit sinnen.

Nr. 349, 1512.
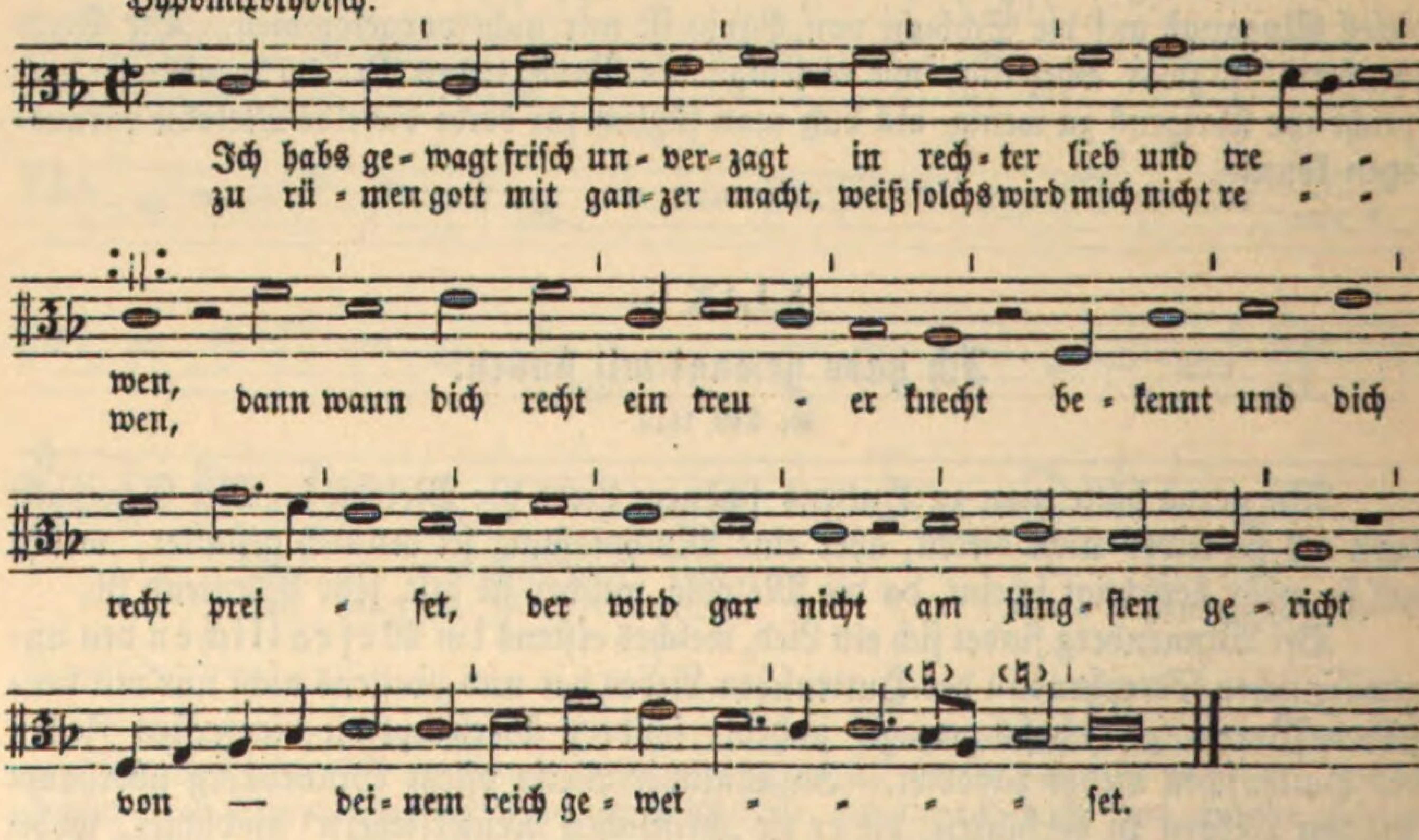
Wie gerne hätte man zu Huttens schönem Liede die Melodie! Mit Gewißheit kann ich sie leider nicht bieten, aber eine Muthmaßung sei dennoch gestattet, welche um so mehr berechtigt scheint, da die Melodie, welcher sie gilt, sehr bedeutend ist.

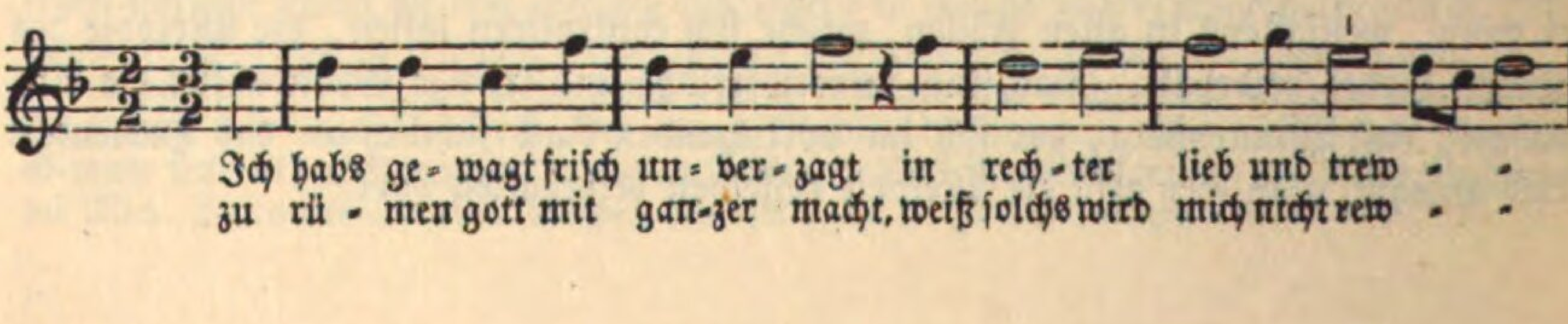
Bei Winnenberg findet sich ein Lied, welches erstens im Wesentlichen den ungewöhnlichen Strophenbau des Huttenschen Liedes hat und zweitens nicht nur mit denselben Worten „Ich habs gewagt“ anhebt, sondern überhaupt die vier ersten Zeilen des Huttenschen Liedes parodirt. In ähnlicher Weise pflegt Winnenberg überhaupt mit den Liedern zu verfahren, die er zu „christlichen Reuterliedern“ umdichtet, wobei er dann, wenigstens in allen Fällen, welche sich controliren lassen, die Melodie des älteren Liedes beibehält. Das sind unverwerfliche und triftige Gründe für die Annahme, daß Winnenberg, der sich im vorliegenden Fall sichtlich an das Huttensche Lied anlehnt, auch hier also die Melodie desselben beibehalten habe.
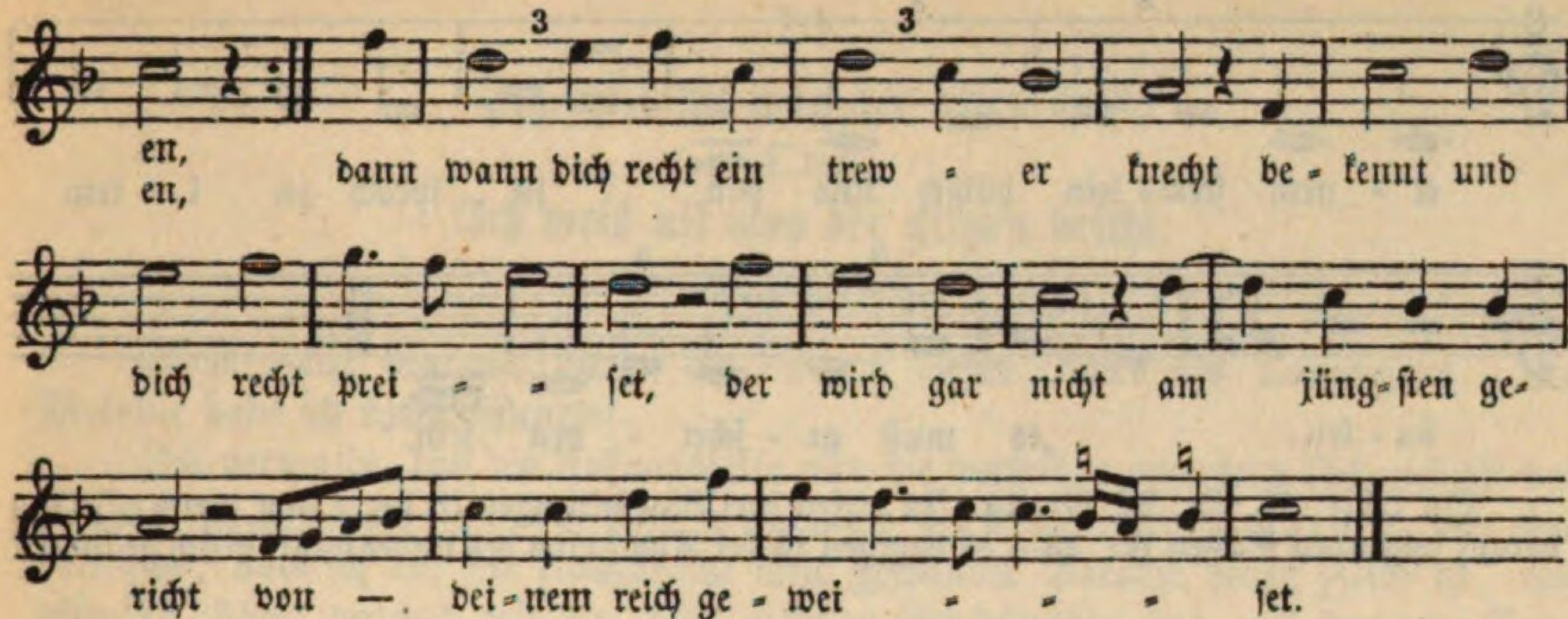
Nun aber sang Winnenberg, wie sich an anderen seiner Melodien nachweisen läßt, um 1580 die alten Lieder nicht mehr genau so, wie sie 50—60 Jahre früher gelautet hatten; für eine urkundlich zuverlässige Form können daher bei den älteren Liedern seine Aufzeichnungen schon nicht mehr gelten. Dazu kommt dann noch, daß er den ersten Theil der Strophe im Bau etwas modificirt hat. Zwar daß er die erste und dritte Zeile bei vier Hebungen stumpf schließt, während sie bei Hutten drei Hebungen mit klingendem Schluß haben, ist melodisch gleichgültig. Aber daß daneben die zweite und vierte Zeile bei ihm klingend statt stumpf reimen, veranlaßte ihn vielleicht zu einer kleinen Aenderung der entsprechenden Musikzeile. Wir können daher um so weniger sicher sehen, ob die Melismen dieser Zeile schon dem älteren Liede eigen waren. Der Text ist bei Winnenberg so, wie der folgende Abdruck es zeigt, untergelegt. Die Uebertragung ist insofern etwas willkührlich, als ich hier ausnahmsweise in den Tacten 4 und 11—12 Triolen (Hemiolen) der prolatio mit der Messung ₵ $^3/_2$ angenommen habe, ohne daß, wie sonst, der wirkliche Wechsel spondeischer und choreischer Maße dazu berechtigte. In der That besteht Tact 4 eigentlich nur aus einer gewöhnlichen dochmischen Dipodie, also aus zwei $^2/_2$-Tacten. Dagegen geben Tact 11—12 ohne Annahme von Triolen keinen glaubhaften Rhythmus. Ich kann mich freilich der Muthmaßung nicht entschlagen, daß dies nur Winnenbergs Schuld sei, und daß auch hier vielmehr ein Dochmius, der einen $^2/_2$- und einen $^3/_2$-Tact verband, gestanden habe; etwa:



Hypomixolydisch.







v. Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 3.

L.

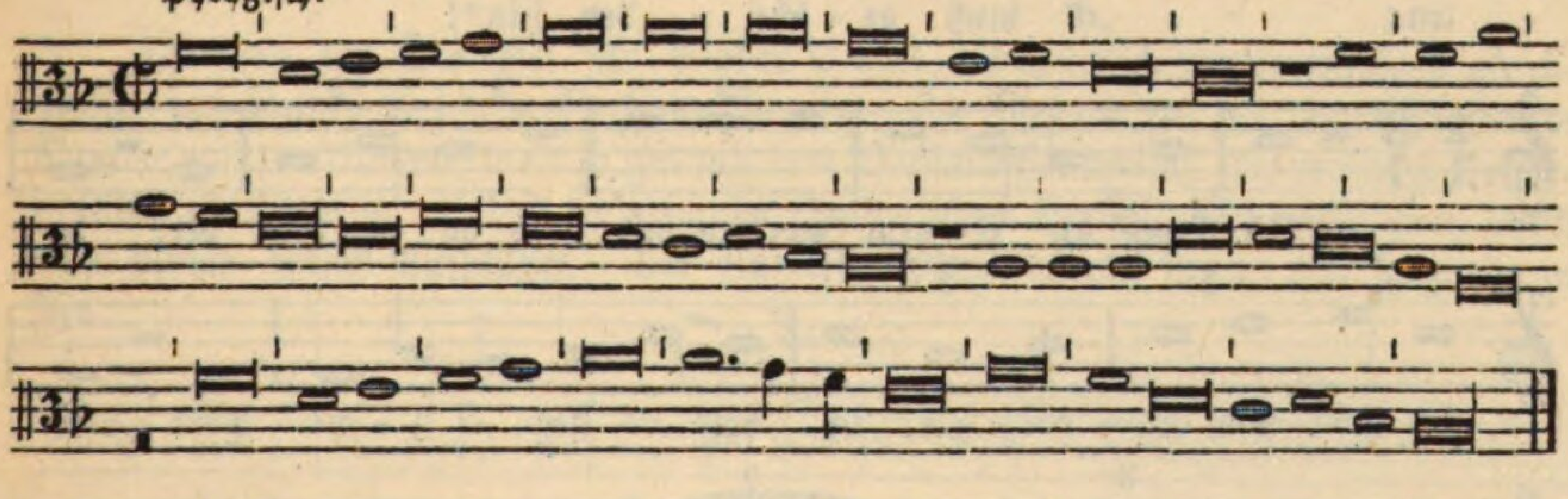
Ich stund an einem morgen.
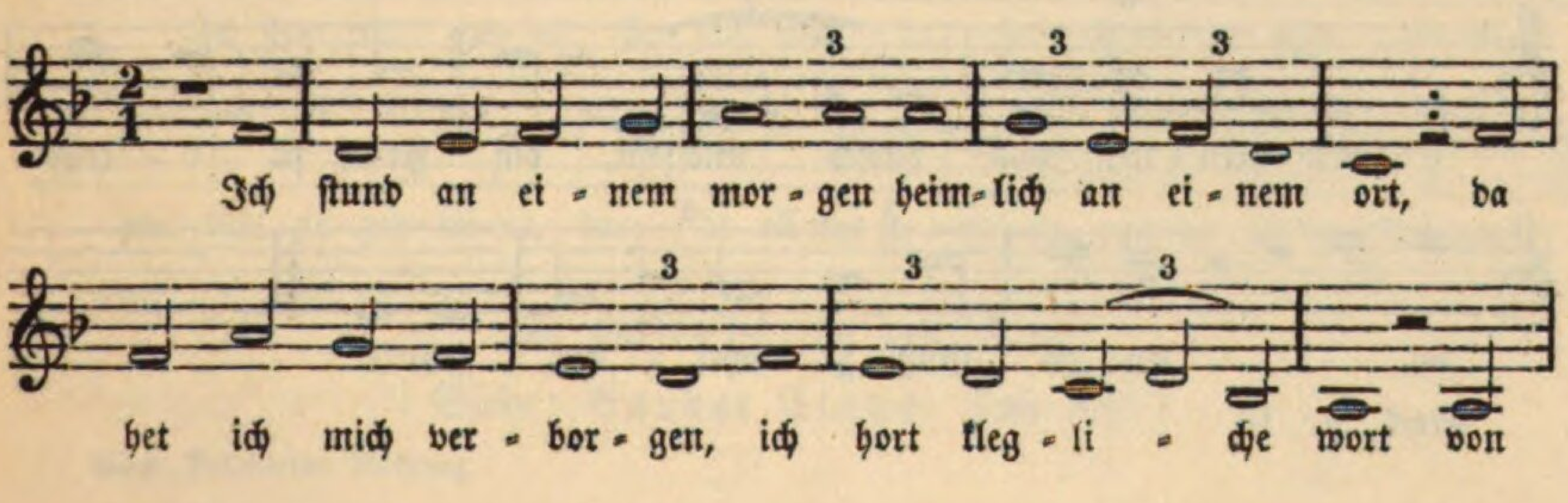
Ton zu Nr. 293, 1515. Nr. 296, 1516 (wol auch Nr. 305, 1517). Nr. 307b, 1519. Nr. 311, 1519. Nr. 315, 1519. Nr. 317. 1519. Nr. 450, 1534, Nr. 482, 1542. Nr. 533, 1546. Nr. 619, 1553. Nr. 620, 1553 und zu den Liedern im Ton XXXVIII des „Fräuleins von Britanien", 1491—1547.
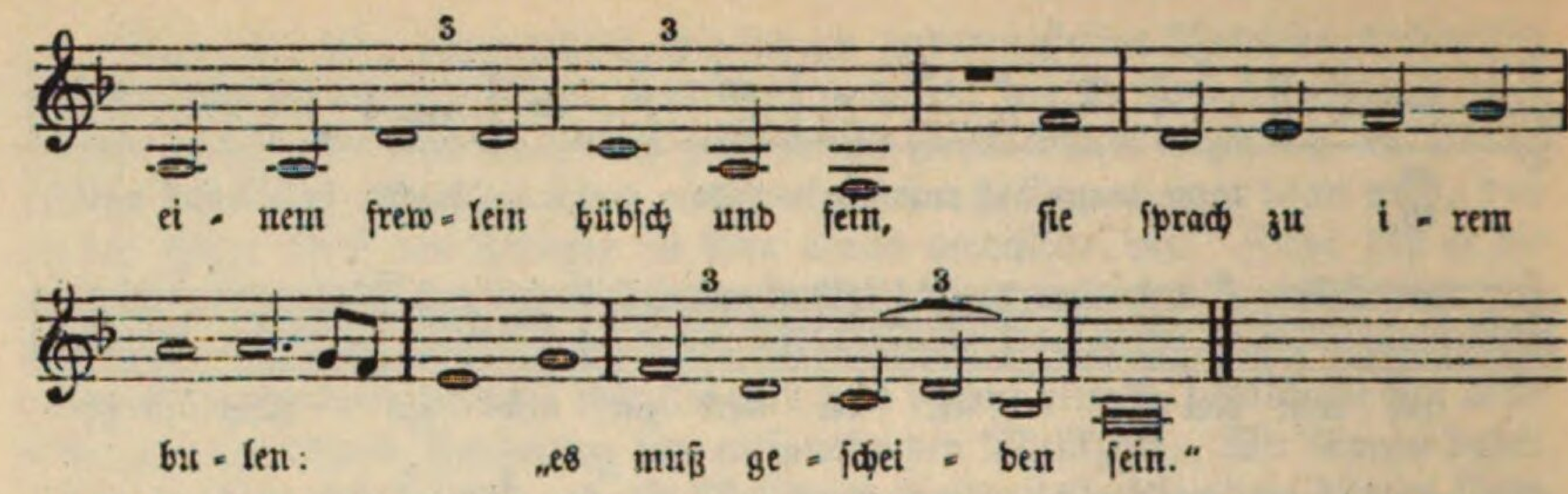
Die Melodie liegt in zwei nicht wesentlich von einander abweichenden Gestalten vor, A in drei vierstimmigen Sätzen von Senfl und B in einem vierstimmigen Satz von Finck. In zwei anderen Senflschen Sätzen ist der Rhythmus verändert; der eine derselben findet sich in der Beilage 6 und der Finckſche Satz in Beilage 7.

A. Senflscher Tenor.

Phrygisch.
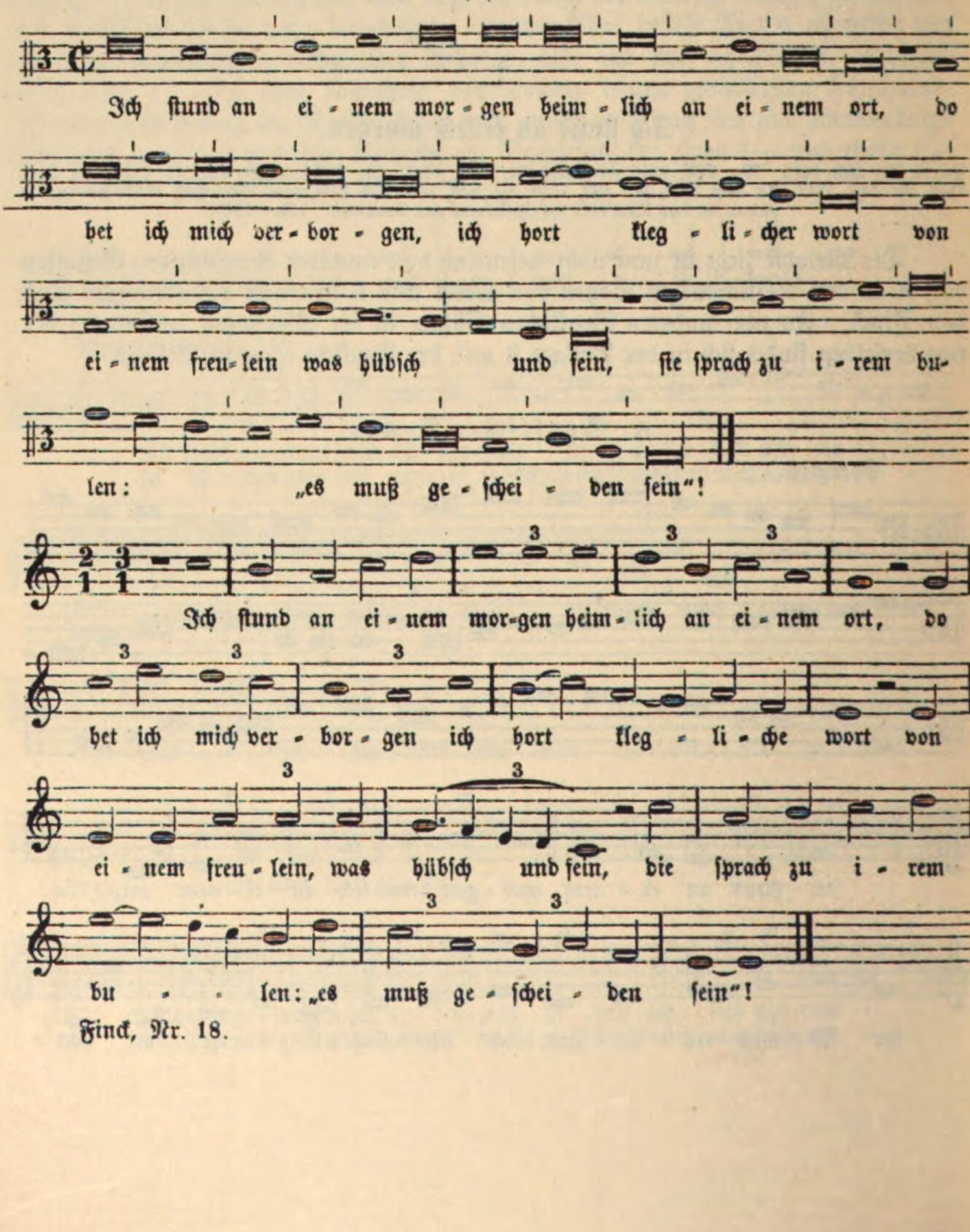






Ott I Nr. 22, Nr. 23, Nr. 24. In diesen drei Bearbeitungen ist der Tenor gleich. In den darauf folgenden Sätzen Nr. 25—26 dagegen ist der Rhythmus des Liedes willkührlich geändert.

B. Finckscher Tenor.



Finck, Nr. 18.

LI.

Ich weiß nit was der lilien brist.

Oder:

Ich weiß nit was der gilgen bricht.

Nr. 593, 1552.
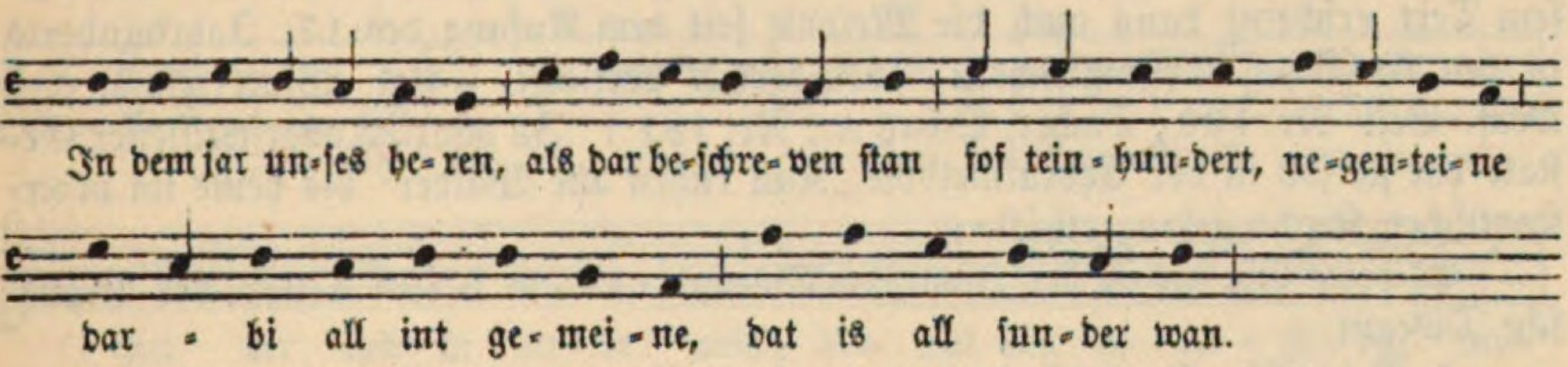
Diese Zeile begegnet öfters bei Liedern dieser Jahre als Tonangabe. Die Melodie habe ich nicht gefunden.

Ich vermuthe, daß die Anfangszeile und die derselben entlehnte Ueberschrift des Liedes Nr. 358, 1521: „God wet wol wär uns de lilien bricht" nur eine politische, nämlich auf die französische Lilie gewandte Parodie jener Zeile ist, daß also Nr. 358, welches mit Nr. 593 gleichen Strophenbau hat, mit ihm dem Tone „Ich weiß nit was der lilien brist" angehört. Die Zeile „Gott weiß wer uns die lilien bricht" erscheint dann wieder in einigen Handschriften als Tonangabe zu dem Liede Nr. 581, 1549.

LII.
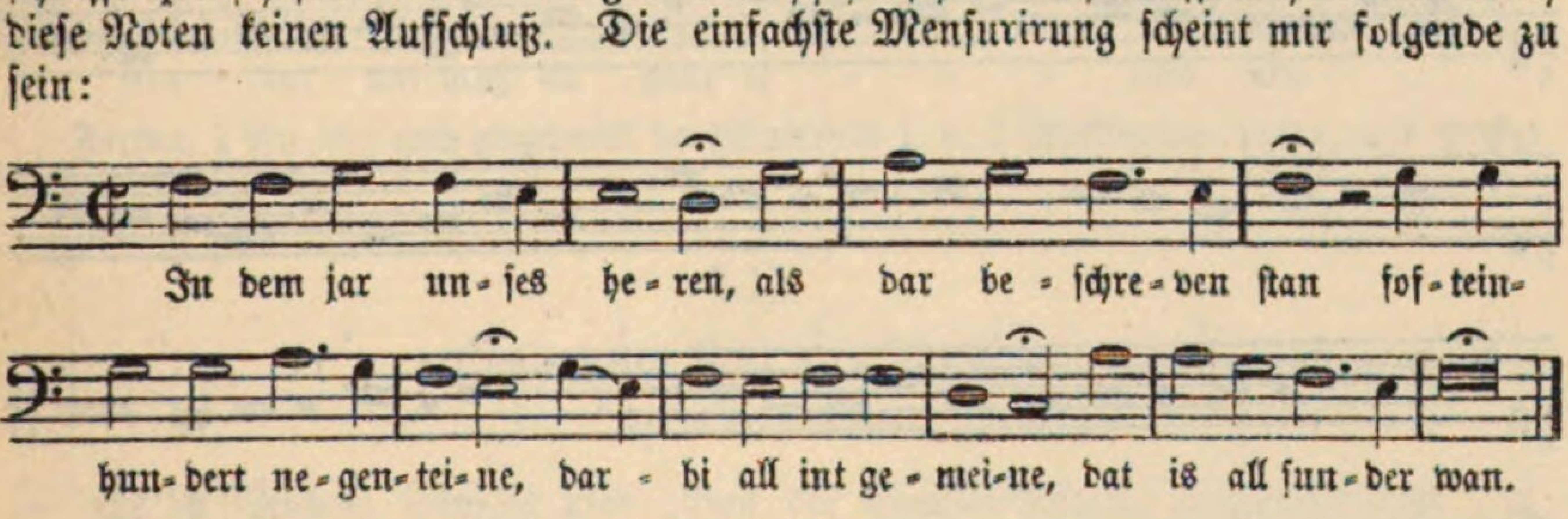
In dem jar unses heren.

Nr. 325, 1519.



Aus einer Handschrift gedruckt bei Lüntzel: Stiftsfehde S. 260; daraus hier.

Ob man den Schlüssel für F oder C hält, ist glücklicherweise insofern gleichgültig, als Beides dieselben Verhältnisse gibt. Die Melodie, in der die entscheidende Quarte nicht vorkommt, kann so gut mit dem Baßschlüssel lydisch, wie mit dem Tenorschlüssel jonisch sein. Ueber die genauen rhythmischen Verhältnisse erhält man durch diese Noten keinen Aufschluß. Die einfachste Mensurirung scheint mir folgende zu sein:



In gottes namen heb ich an.

Siehe: Bruder Claus. Ton XIV.

LIII.

Inspruck ich muß dich laßen.

Ton zu Nr. 563, 1547. Nr. 567, 1547.

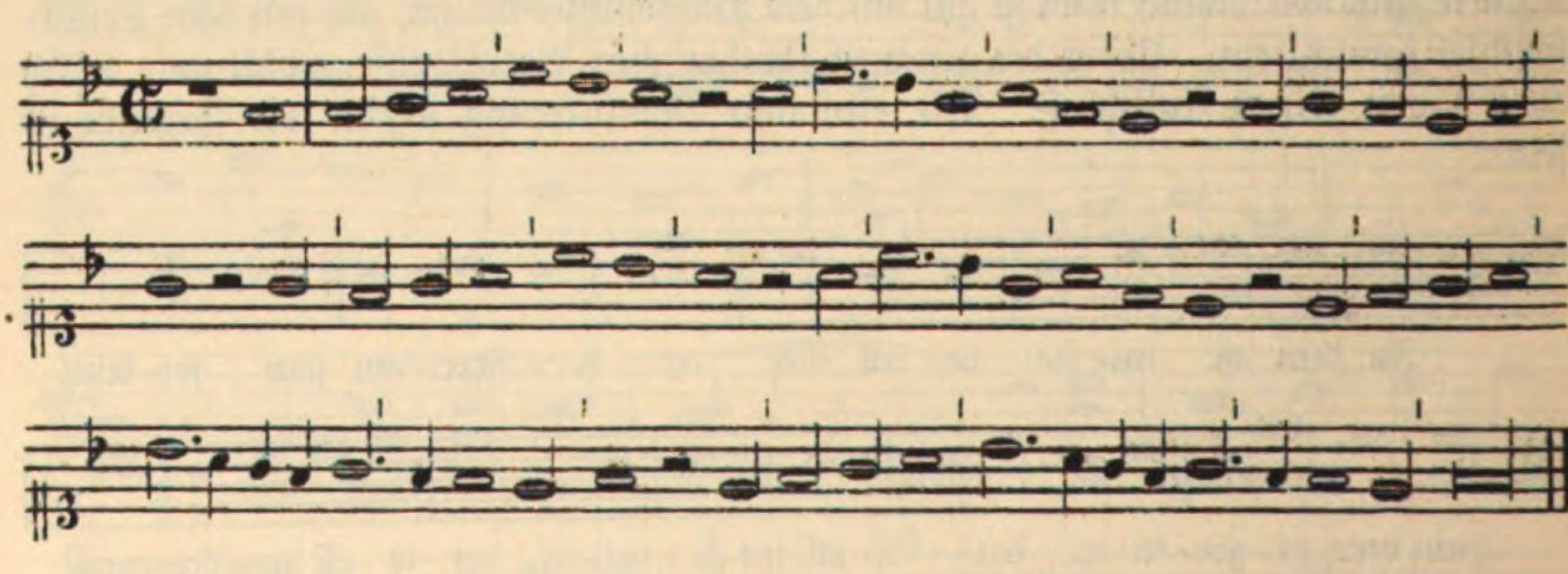
In Betreff des letzten der genannten Lieder findet eine, unter den Liedweisen des 16. Jahrhunderts sich mehrmals wiederholende Eigenthümlichkeit statt. Die Melodie „Inspruck ich muß" hatte Heinrich Isaac in dem als Beilage 8 mitgetheilten vierstimmigen Satz, was damals noch ungewöhnlich war, nicht zum Tenor, sondern zum Discant und zur Oberstimme gemacht. Den Tenor dieses Satzes wird er demnach frei dazu erfunden haben. Diesen *neuen* Isaacschen *Tenor* nun verwandte wieder J. v. Brant in dem als Beilage 9 mitgetheilten vierstimmigen Satz für das Lied auf Caspar Pflug, Nr. 567. Und zwar brauchte er wiederum diesen Isaacschen Tenor zum *Discant* seines Satzes, indem er abermals einen neuen, melodisch jedoch nicht mehr selbständigen Tenor dazu setzte. So erzeugte also die Grundmelodie auf contrapunktischem Wege einen Abkömmling und beide gefielen den Meistern ausnahmsweise besser für die Oberstimme, als der allgemeinen Gewohnheit gemäß für den Tenor.
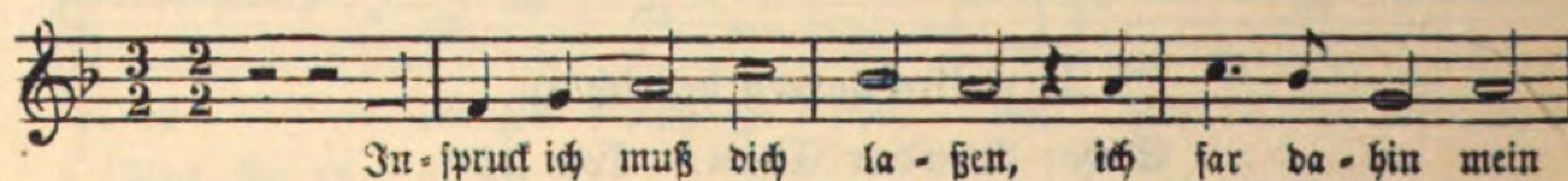
Heinrich Knaust dichtete für seine 1571 erschienenen „Gassenhauer, Reuter- und Berg-Liedlein, christlich moraliter und sittlich verändert" eine geistliche Parodie dieses Liedes: „O welt ich muß dich lassen". (Vgl. Winterfeld, I S. 85.) Mit diesem Text erscheint dann auch die Melodie seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in den kirchlichen Gesangbüchern, aber bereits verflacht. (Vgl. Winterfeld l. c. I Mus.-Beil. Nr. 100; Tucher, Schatz ꝛc., Nr. 181.) In gänzlich abgeschliffener Gestalt hat sie sich in der Choralmelodie „Nun ruhen alle Wälder" bis heute im protestantischen Kirchengesang erhalten.
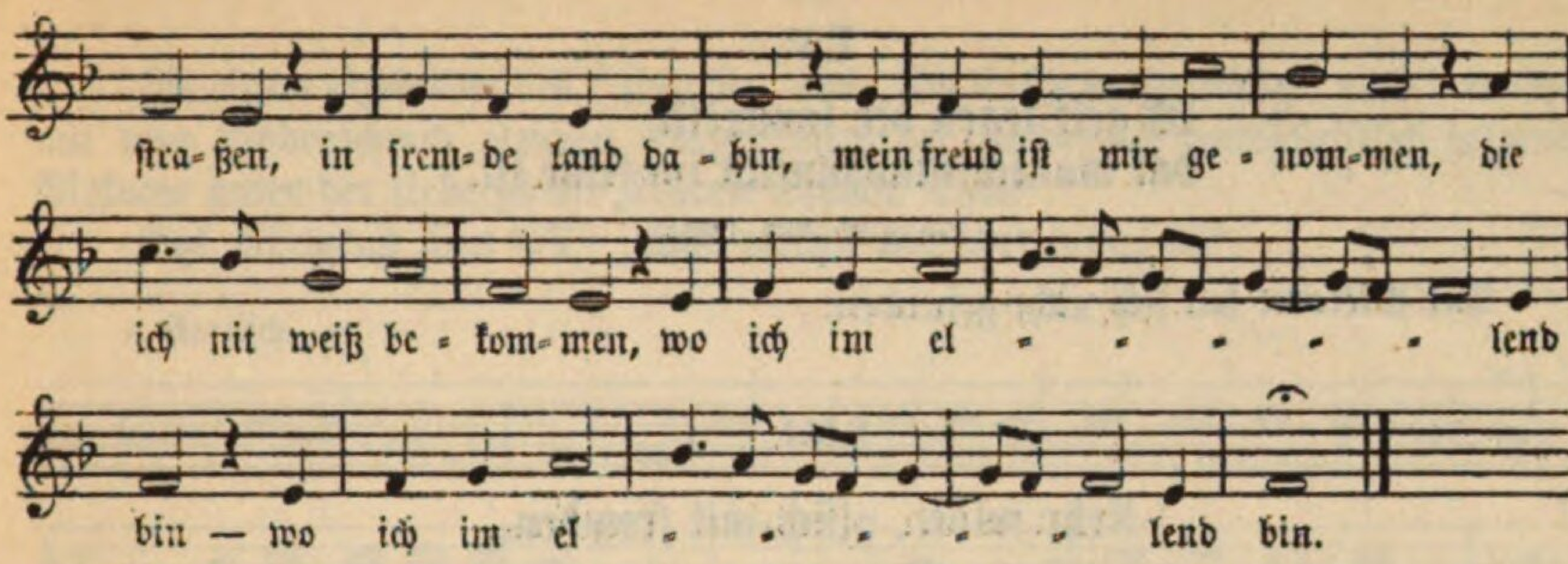
Es folgt hier als A der Isaacsche Discant und als B sein Tenor, der Brantsche Discant.

A ist jonisch; B genau genommen mixolydisch, doch bei Brant auch jonisch behandelt.

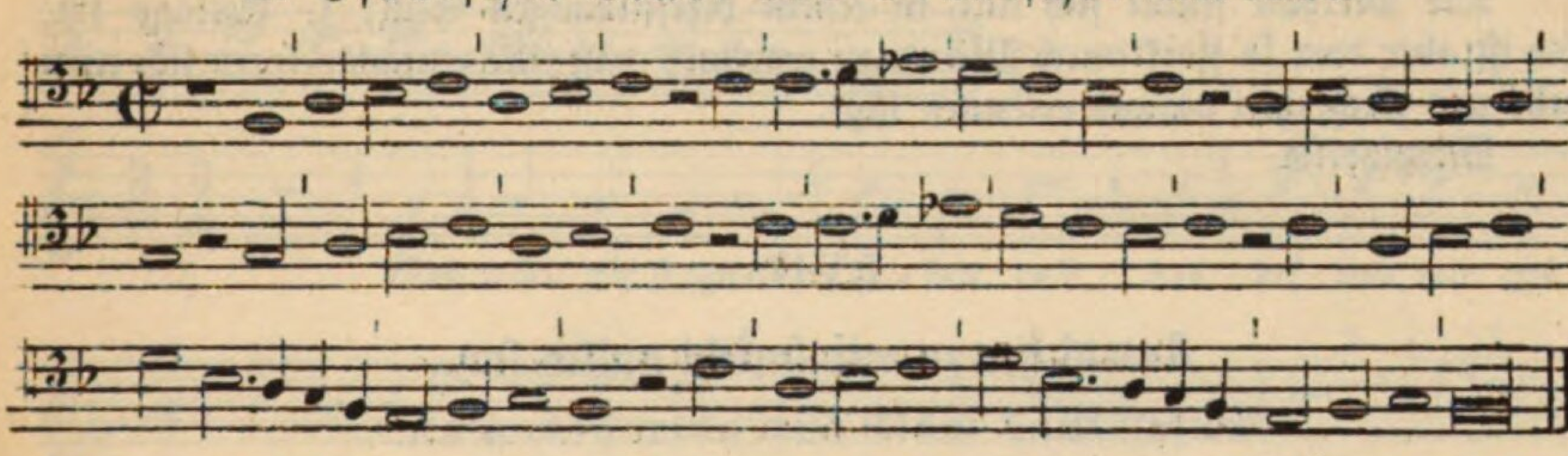
A. Isaacscher Discant.

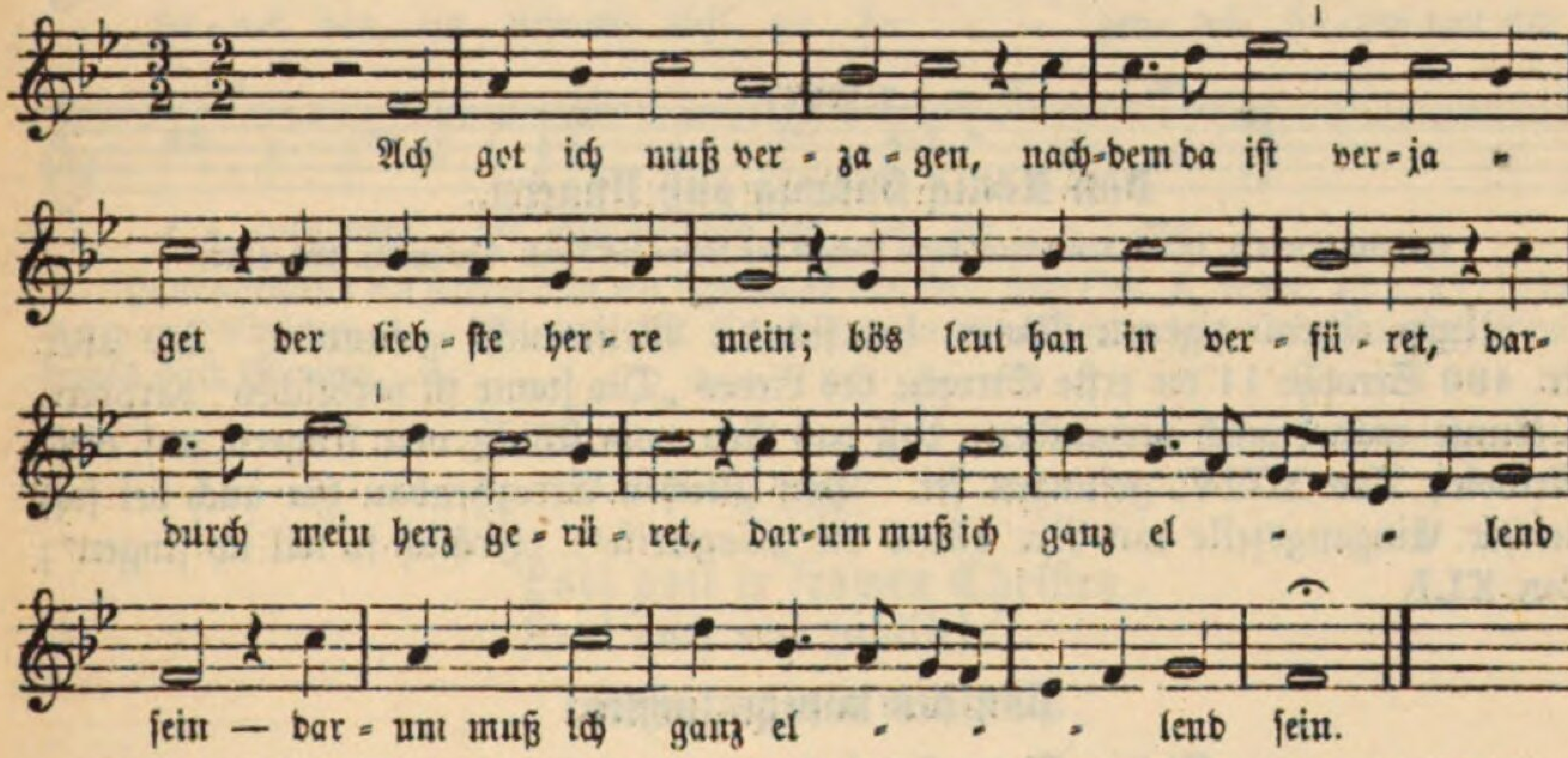






B. Isaacscher Tenor und Brantscher Discant.





Forster, I Nr. 36; auch abgedruckt bei Winterfeld l. c. I Musikbeilage 100 a, und Forster IV Nr. 14.

LIV.

Johannes thut uns schreiben.

Ton zu Nr. 378, 1525.

Es ist Michael Styfels Lied „Von der Christförmigen, rechtgegründten leer Doctoris Martini Luthers", Wackernagel, D. Kirchenlied Bd. III Nr. 107. Dies Lied ward aber in Bruder Veiten Ton gedichtet und gesungen. Mit obiger Tonangabe ist also die Melodie des Bruder Veit Ton XV gemeint.

LV.

It geit tegen der somertid, dat manich landsknecht im felde lit.

Ton zu Nr. 397, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

LVI.

Kehr wider, glück mit frewden.

Ton zu Nr. 565, 1547.

Die Melodie findet sich nur in einem vierstimmigen Satz; s. Beilage 10. Sie ist aber dort so stark durch Melismen gedehnt, daß ihre einfache Form sich nicht mehr mit Sicherheit daraus erkennen läßt.

Mixolydisch.

LVII.

Kompt her zu mir spricht gottes son.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

LVIII.

Von König Ludwig auß Ungern.

Nr. 403 a und b, 1526; von diesem Liede stammt der Name des Tons. Ton zu Nr. 490, 1543.

Unter ihrem eigenen Namen hat sich die Weise nicht gefunden. Da aber Nr. 490 Strophe 11 die erste Strophe des Liedes „Die sonne ist verblichen" parodirt, so könnte man danach vermuthen, daß das Lied vom König von Ungern auf diese Melodie, Ton XXIV, gesungen sei. Den gleichen Strophenbau hat auch bei fast gleicher Eingangszeile mit Nr. 403a die „Tagweise": „Frölich so wil ich singen"; Ton XLI.

Von des künigs tochter.

Siehe: O daß ich kund von herzen.

LIX.

Lindenschmid.
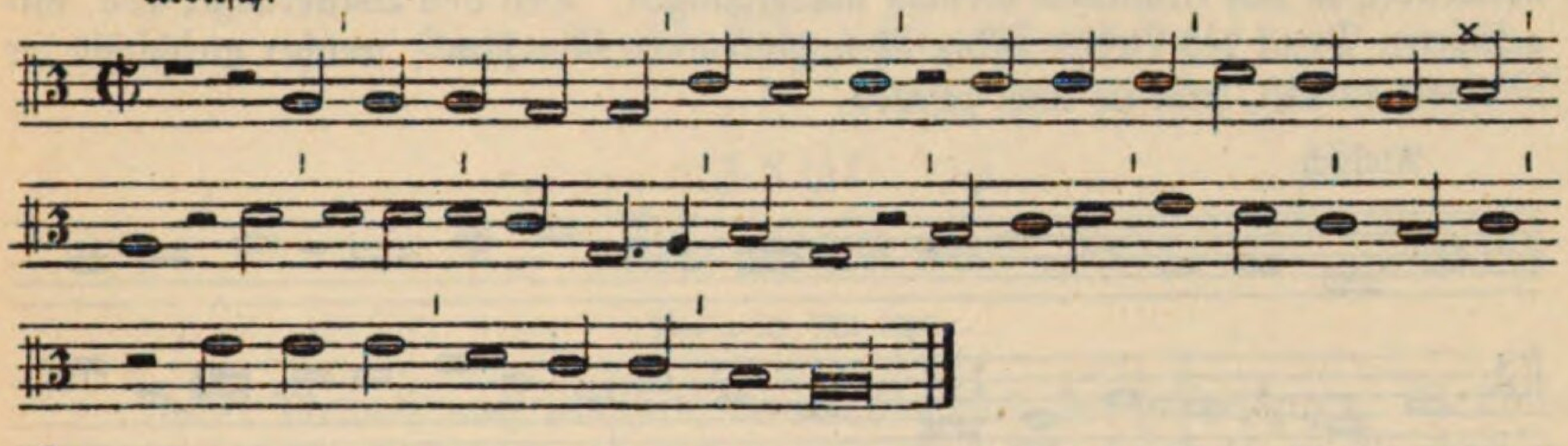
Nr. 178; c. 1490. Ton zu Nr. 184, 1492 (nach einer Wolfenb. Handschr. dieses Liedes). Nr. 186, 1492 (nach Qu. C dieses Liedes). Nr. 578, 1548.
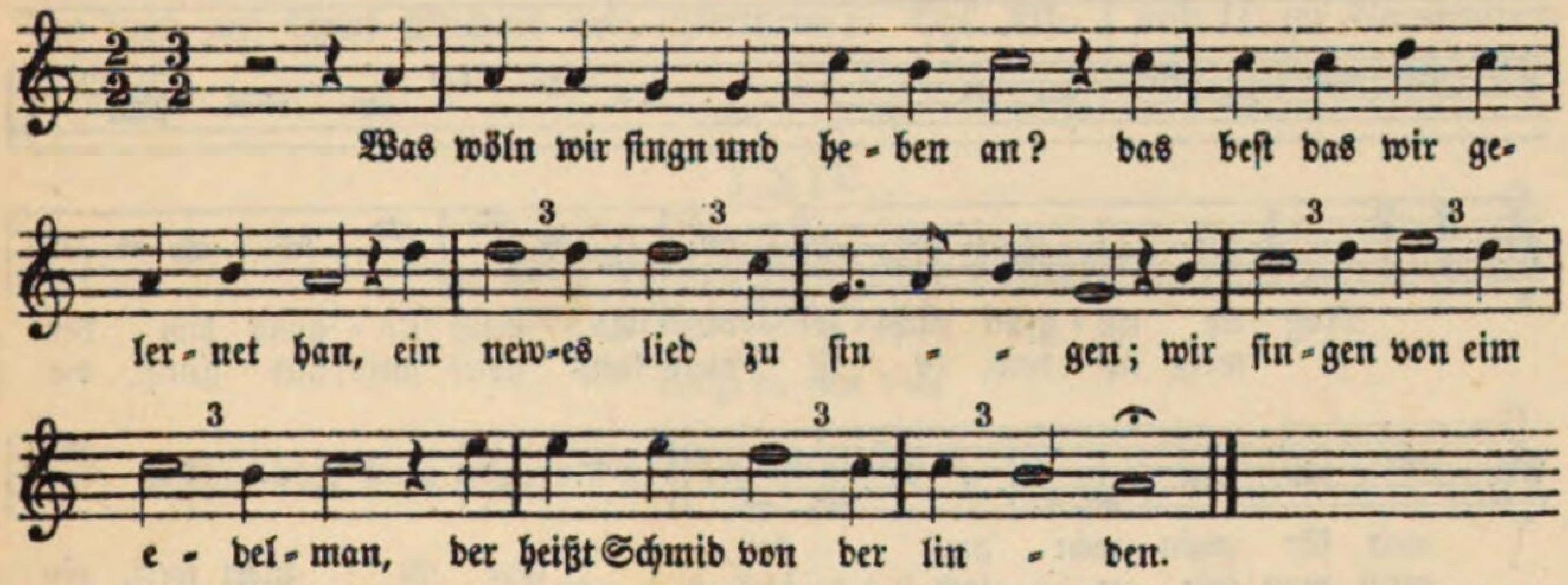
Nr. 178 A beginnt: „Es ist nit lang daß es geschach"; Nr. 178 B: „Was wöllen wir singen und heben an, das best das wir gelernet han"; Nr. 184 beginnt: „Wille gi horen ein nie gedicht"; Nr. 186: „Wille gi horen ein nigen rei"; und Nr. 578: „Was wöllen wir aber heben an".

In einem Exemplar des Liedes Nr. 526 „Ach Karle großmechtiger man“, welches mit dem Lindenschmid gleichen Strophenbau hat, findet sich handschriftlich folgende Melodie unter der Ueberschrift „Linden Schmid Thon“.

Vgl. übrigens Ton CV: „Was wöllen wir aber heben an“.

Aeolisch.





Handschriftlich eingetragen in ein Exemplar von Nr. 526 Qu. B, 6 Bl. 4° o. O. 1546; German. Museum. — An der mit × bezeichneten Stelle steht im Original eine Semibrevis statt Minima.

LX.

Lobt gott ir fromen Christen freut euch und jubilirt.

Ton zu Nr. 545, 1546. Nr. 591, 1551.

Das Hailmannsche Lied, nach dem die Melodie hier benannt ist, ward in Bruder Veiten Ton gesungen. Vgl. also Ton XV.

LXI.
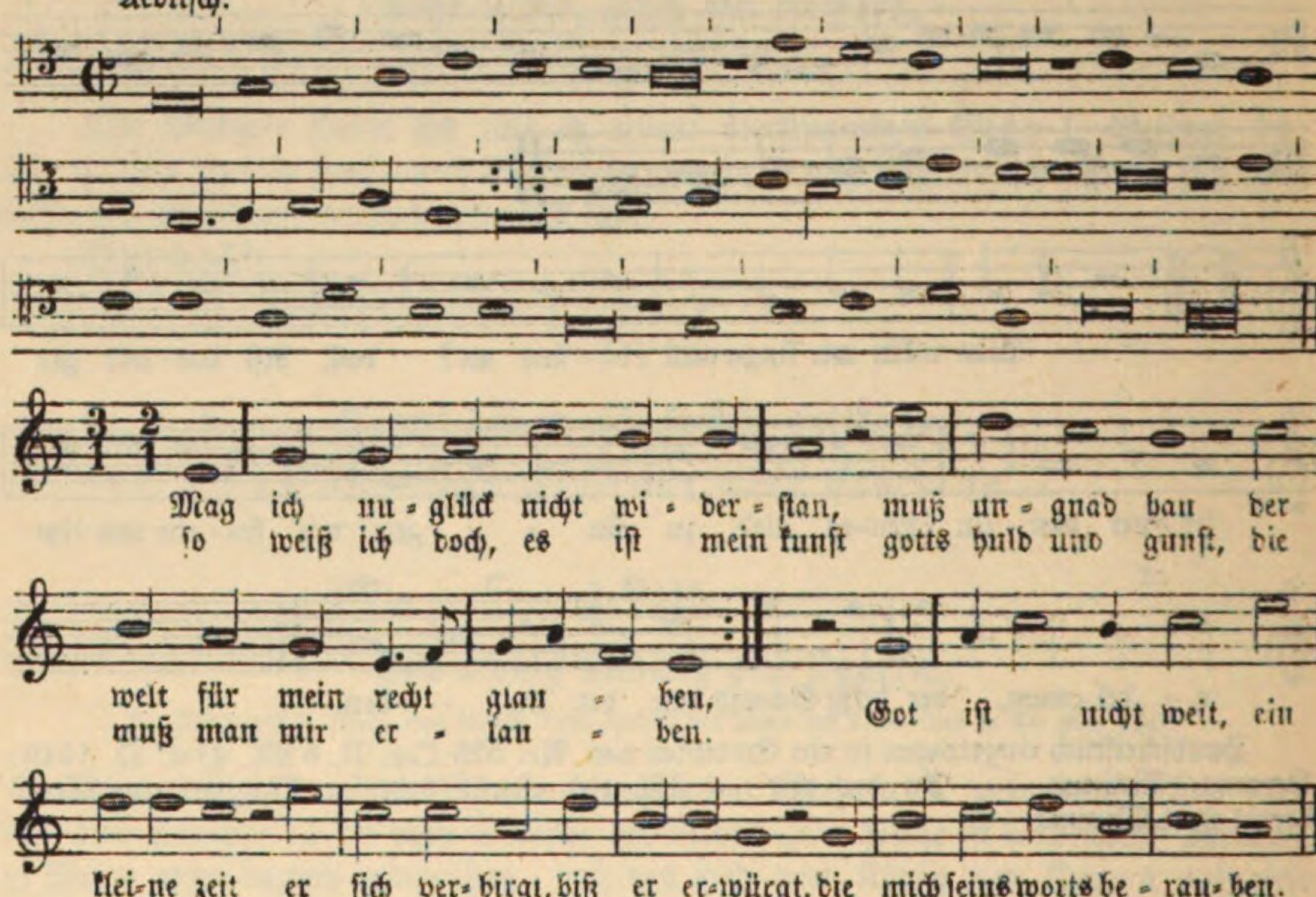
Mag ich unglück nicht widerstan.

Lied der Königin Maria von Ungarn; Wackernagel, d. deutsche Kirchenlied Bd. III S. 119, Nr. 157; Goedeke-Tittmann, Liederb. S. 202. Ton zu Nr. 532, 1546. Nr. 547, 1547. Nr. 559, 1547. Nr. 560, 1548.

Durch die Tonangabe zu Nr. 532 wird außer Zweifel gestellt, welche Melodie gemeint ist; es heißt nämlich dort: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat“. Damit ist das vierstimmige Senflsche Lied bei Forster I 102 gemeint,

was zum Ueberfluß noch durch den Umstand, daß Qu. B des Liedes Nr. 532 wirklich den Tenor dieses Satzes als Melodie mittheilt, erhärtet wird. Der Ausdruck „welchen Ton . . Senfl . . gemacht hat“ scheint mir zugleich zu beweisen, daß nicht nur die vierstimmige Bearbeitung, sondern auch (was Tucher I S. 55 für noch unerwiesen hält) die Melodie von Senfl herrührt. Sie ist, für verschiedene Texte verwendet, in den kirchlichen Gesang übergegangen. Den von Wackernagel l. c. angeführten Druck des Liedes „Mag ich unglück nicht widerstan“, welcher gleichfalls die Melodie enthält, habe ich nicht gesehen.

Aeolisch.



1 Bl. 4⁰ 1547, Qu. B des Liedes Nr. 532, genau übereinstimmend mit dem Tenor bei Forster I 102. Im Schumannschen Gesangb. von 1539, im Babstschen von 1545 u. s. w. ist der Rhythmus ein wenig verändert, indem die 2 Schlußtacte $^2/_1$ u. $^3/_1$ des ersten Theils in drei $^2/_1$-Tacte erweitert und im zweiten Theil nach „weit“ und „verbirgt“ Pausen eingeschoben werden.

Es gibt noch eine zweite Melodie zu diesem Liede im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Caspar Bohemus bei Forster I 51, welche sich aber nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Ferner ward der Text in einer Ueberarbeitung zu einer vierzehnzeiligen Strophe erweitert (Wackernagel l. c. Nr. 158) und in dieser Gestalt ward das Lied auf die Melodie: „Ungnad beger ich nicht von ir“ gesungen.

LXII.

Der neue Ton von Mailand.

Nr. 361, 1522; es scheint wenigstens, als ob der Ton diesem Liede auf den mailändischen Krieg seinen Namen verdanke. Ferner Ton von Nr. 371, 1525.

Ich vermuthe, daß der Ton nach diesem letzteren Liede später den Namen des Paviertones annahm und also auch die zu diesem fünfzeiligen Paviertone, Ton LXXVIII,

gehörigen Lieder auf seine Melodie gesungen wurden. Auch das vierzeilige Lied Nr. 590 A, 1553, scheint diesem Tone anzugehören.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Merkt auf, ir reitersknaben.

Siehe: Wolauf, ir reitersknaben.

LXIII.

Graf Michels ton.

Ton zu Nr. 223, 1502.

Weder Melodie noch das Lied, dem er angehört, hat sich gefunden. Vielleicht ein Lied auf Graf Michael von Wertheim? Vgl. Bd. I und II im Namensverzeichniß.

LXIV.

Mit haufen seind wir gezogen wol in das Niderland.

Ton zu Nr. 606, 1552.

Weder Lied noch Melodie hat sich gefunden.

Mit lust so wil ich singen.

Siehe: Möcht ich von herzen singen.

LXV.

Möcht ich von herzen singen mit lust ein tageweis.

Oder:

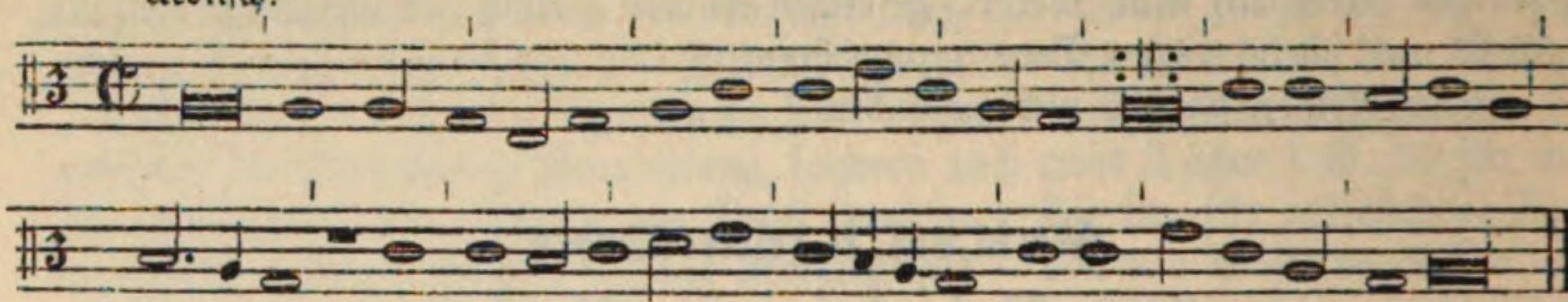
Mit lust so wil ich singen ein schöne tageweis.
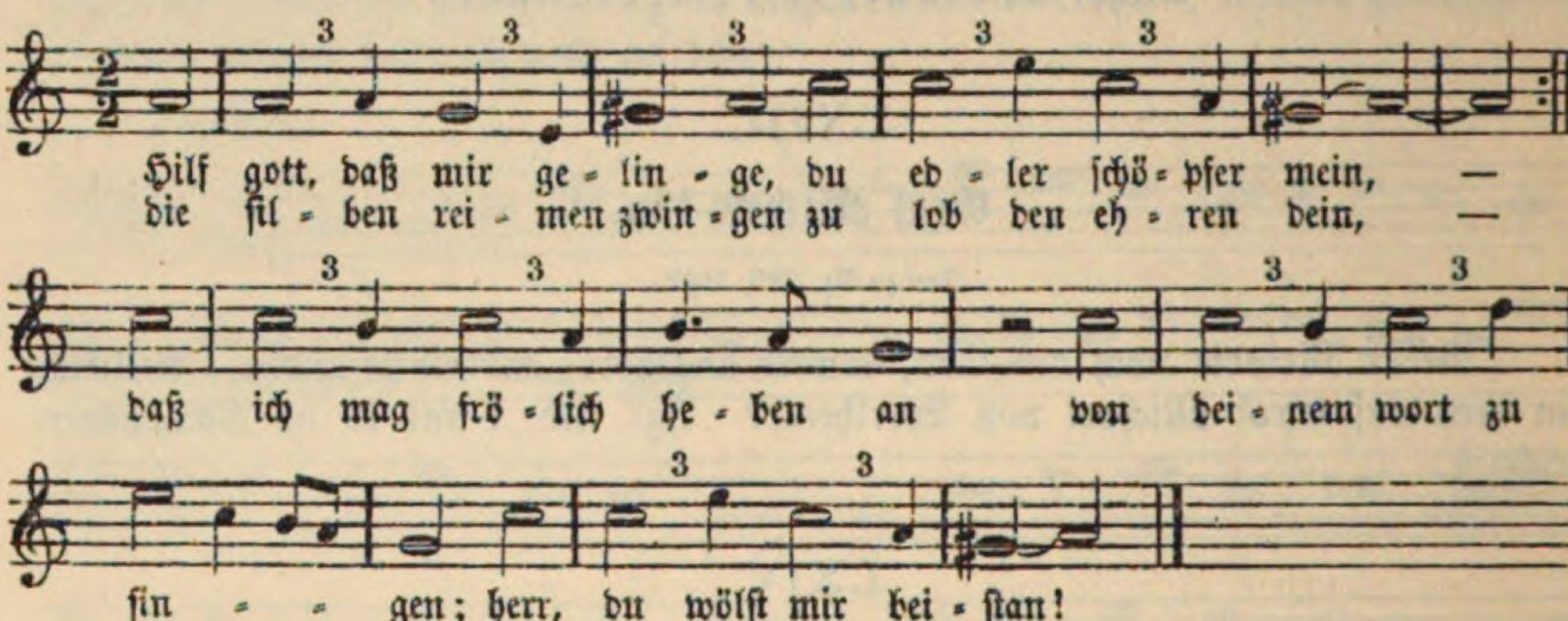
Ton von Nr. 573, 1548: „Mit lust so will ich singen Costanz zu lob und ehr". Aber auch von Nr. 501, 1543: „Frölich so wil ich singen ain schöne tageweis", denn das Kirchenlied, welches zu diesem Liede als Ton angeführt wird: „Hilf gott daß mir gelinge", ward eben wieder auf den Ton „Möcht ich von herzen singen" gedichtet. Durch dies Kirchenlied ist uns die Melodie erhalten*).

---

*) Eine andere, zuerst, so viel ich weiß, im Melodeyen Gesangbuch, Hamburg S. Rüdinger 1604, erscheinende Melodie zu dem Liede „Hilf Gott daß mir gelinge", kann für jene älteren Lieder wol nicht in Betracht kommen, weshalb ich sie hier übergehe.

Aeolisch.





Im Babstschen Gesangbuch seit 1545. In den späteren Gesangbüchern weicht die Gestalt der Melodie mannigfach ab; die obige scheint, wie sie die älteste vorliegende Aufzeichnung ist, so auch die ursprünglichste Form des Liedes zu enthalten.
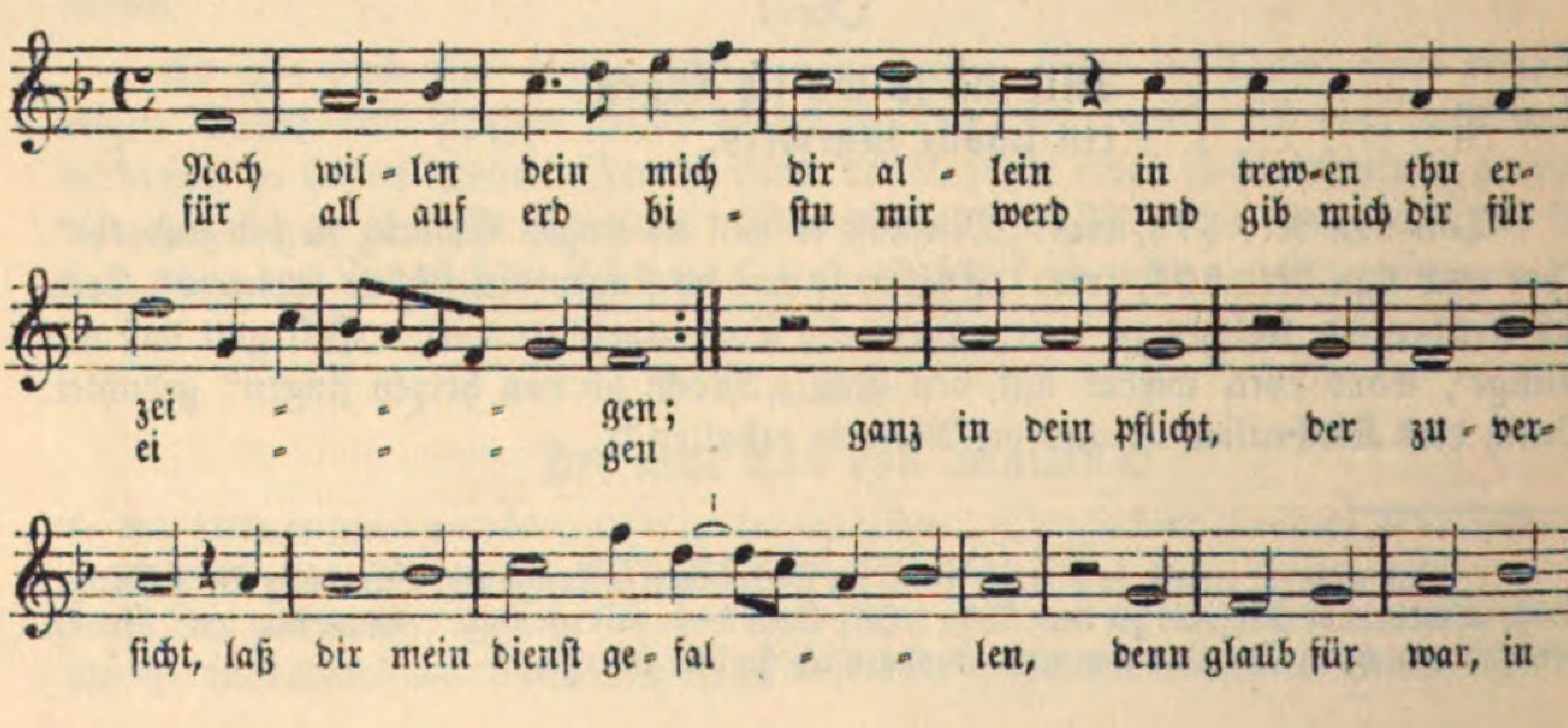
LXVI.

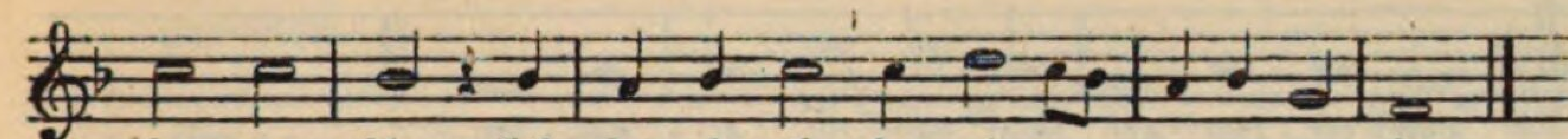
Nach willen dein.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 584, 1550.

Die Melodie findet sich in einem vierstimmigen Satz von Paul Hoffheymer, Beilage 11, und zwar scheint mir der Tenor, wie gewöhnlich, die Melodie zu enthalten. Doch muß ich bemerken, daß Winnenberg für Nr. 14 seiner Reuterlieder, eine geistliche Umdichtung des Liedes „Nach willen dein", nicht den Tenor, sondern den Discant des Hoffheymerschen Satzes als Melodie benutzt.

Der jonische Tenor lautet:





Forster, I 43.

LXVII.

Nawerrenton.

Nr. 275, 1513; von diesem Liede hat, wie dessen Tonangabe lehrt, das Bünderlied den zweiten Namen des Nawerrentons erhalten. Als Ton angeführt zu Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

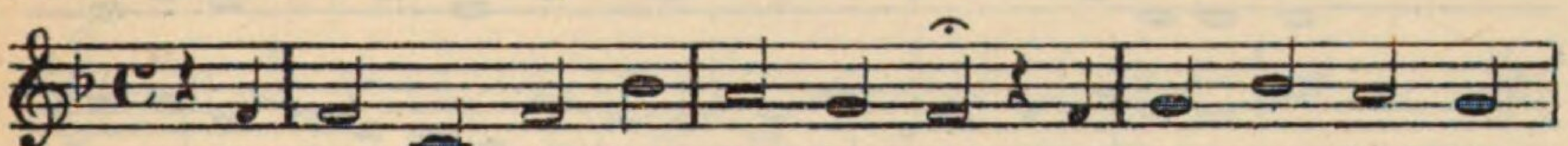
Vgl. also Ton XVI.

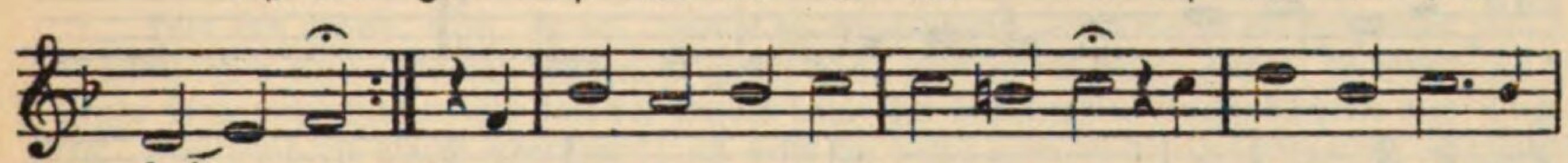
LXVIII.

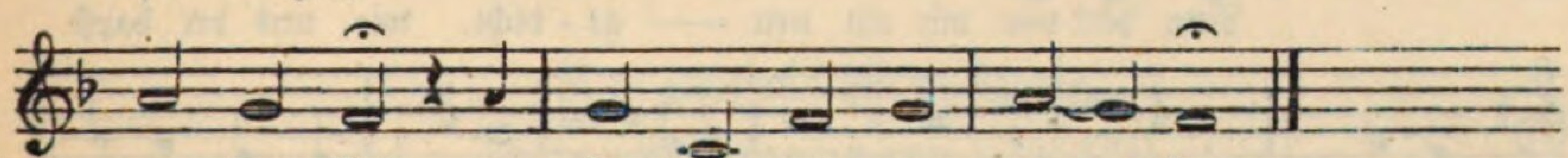
Nun freut euch, lieben Christen gmein.

Ton von Nr. 405, 1526.

Das Luthersche Lied erscheint zuerst in den Wittenberger 8 Liedern mit der jonischen Melodie:

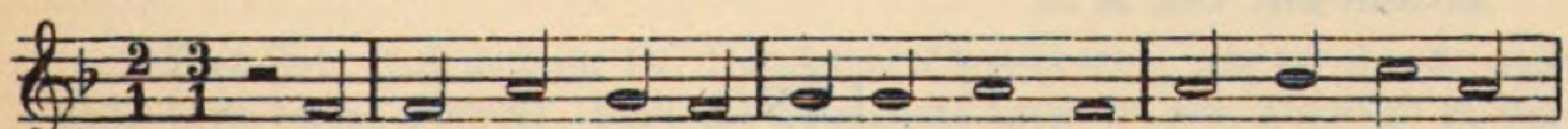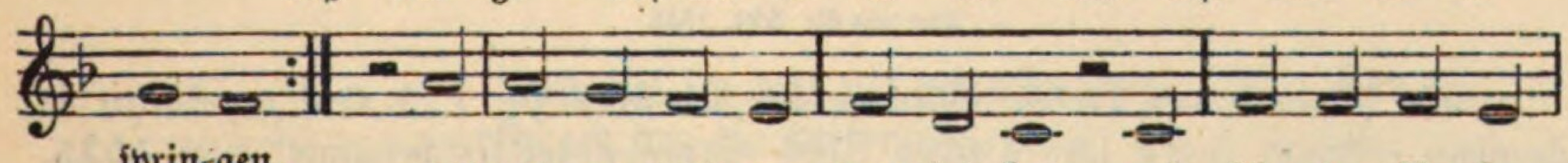




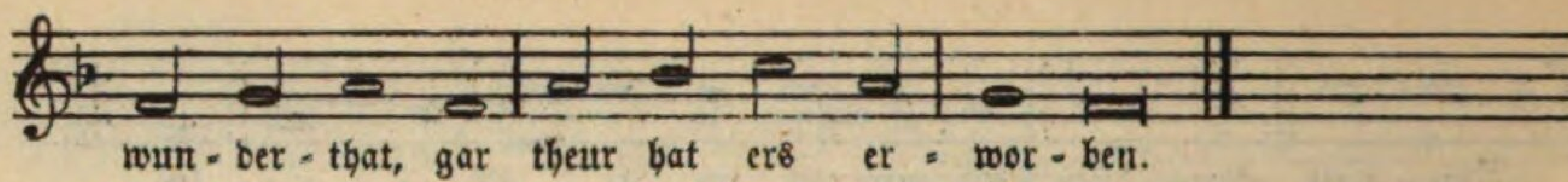


Hier nach dem Dresd. Cod. M 53.

Seit dem Klugeschen Gesangbuch von 1535 erscheint als zweite Melodie zu diesem Liede die, jetzt gewöhnlich nach dem Liede „Es ist gewißlich an der Zeit" benannte gleichfalls jonische Melodie:







Hier nach dem Schumannschen Gesangb. v. 1539.
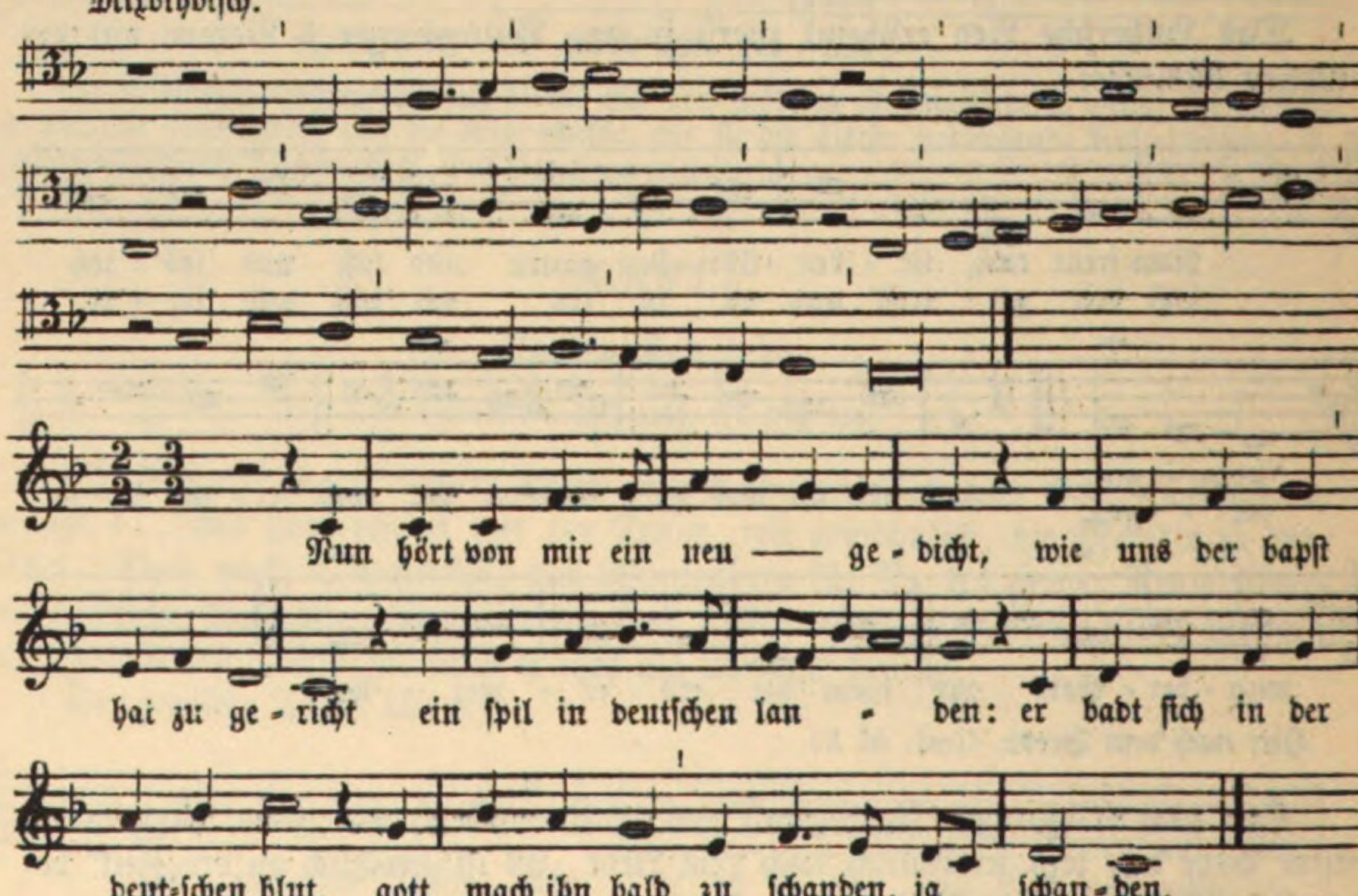
LXIX.

[Nun hört von mir ein new gedicht.]

Nr. 589, 1551.

Die Tonangabe dieses Liedes lautet in der Handschrift: „Im ton, wie folgt, oder: Es geht ein frischer sommer daher", worauf dann die unten stehende Melodie folgt. Daß es eine neue Melodie zu diesem Liede sei, ist mir weniger wahrscheinlich, als daß der Schreiber ihren älteren Namen nicht gewiß gewußt habe. Der Anfang des Liedes, zu dem sie mitgetheilt wird, verglichen zu dem von Nr. 245, könnte auf die Vermuthung führen, daß es die Weise der „beheimer schlacht" sei. Vergl. Ton X.

Mixolydisch.



Dresdner Bibl. Cod. M 53.

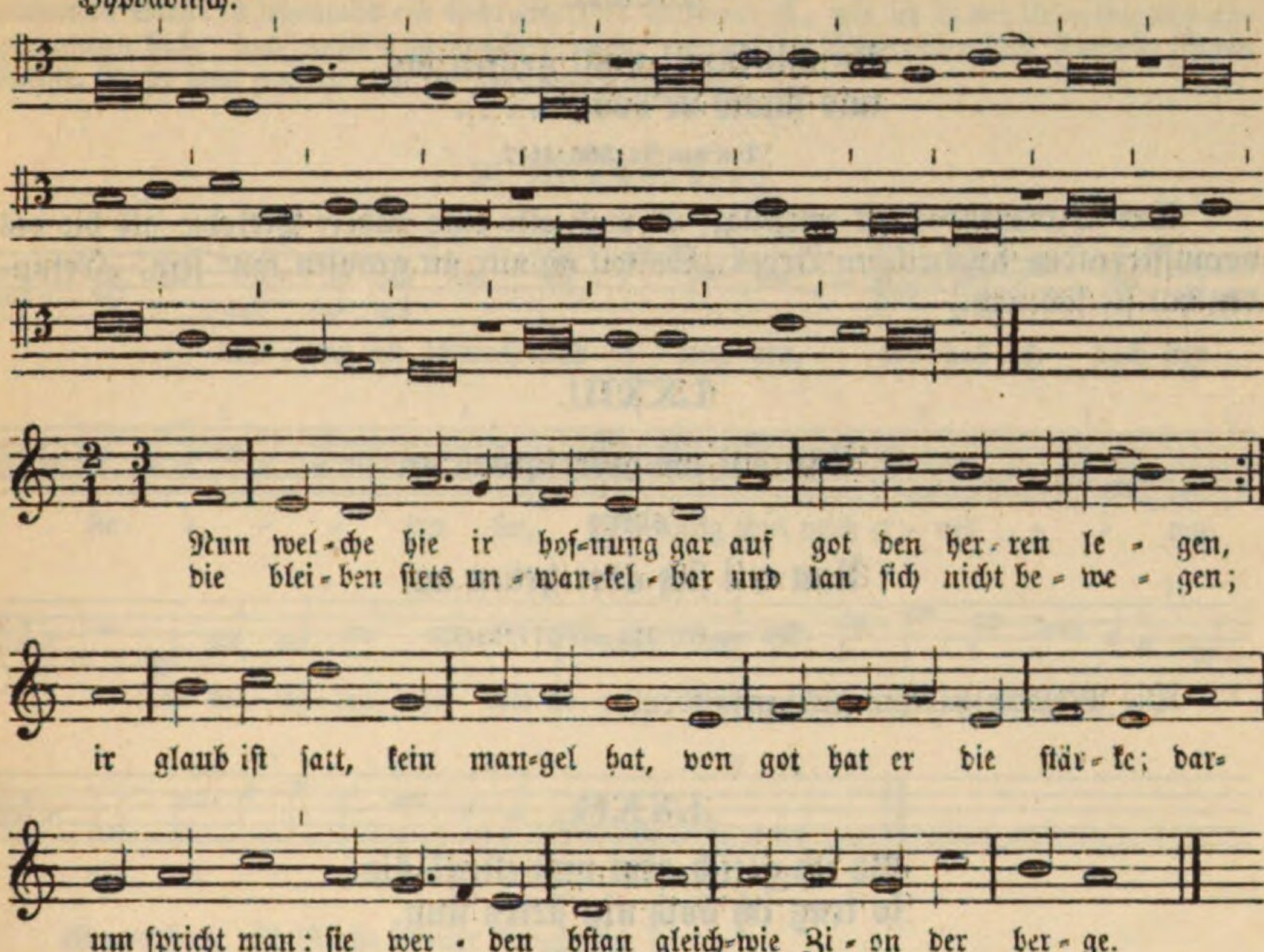
LXX.

Nun welche hie ir hofnung gar.

Ton von Nr. 514, 1545.

Die Melodie des Liedes „Nun welche" zc. über Ps. 125 Qui confidunt in domino erscheint zuerst im „Dritten Theil Straßburger Kirchenampt" von 1525. (Winterfeld I 136.)

Hypoäolisch.



Hier aus Dresd. Cod. M 53. Sollte die Semibrevispause, welche der Schreiber zwischen Schluß- und Anfangsnoten der Zeilen gesetzt hat, wirklich als Pause gelten, so müßte die folgende Note eine Semibrevis statt der Brevis sein. In den ältesten Gesangbüchern (vgl. Tucher, Nr. 333) fehlt die Pause überhaupt; ich habe sie daher auch in der Uebertragung weggelassen und nehme an, daß der Schreiber des Dresd. Cod. nur die Fermaten damit andeuten wollte.

Nun wend ir hören singen.

Siehe: Benzenauer. Ton XIII.

LXXI.

Nun wil ich aber heben an.

Nr. 108, 1457.

Dies Lied, das noch im 16. Jahrhundert beliebt war, wie die Drucke zeigen, hatte seine eigene Melodie, denn die Tonangabe lautet in den Drucken: in seiner eigenen Melodie oder im Ton des Lindenschmid. Gefunden hat sie sich nicht.

Nun wil ich mir nit grausen lon
sprach sich die keiserliche kron.

Siehe: So wil ich mir ꝛc. Ton LXXXIX.

LXXII.

**Nu wil ik mi nicht grusen lan
und schold de boden . . . .**

Ton von Nr. 566, 1547.

Der Strophenbau ist achtzeilig, es muß also eine andere Melodie als die des voraufstehenden sechszeiligen Liedes „So wil ich mir nit grausen lan" sein. Gefunden hat sie sich nicht.

LXXIII.

Nun wil ichs aber heben an

oder:

Nun wil sich aber heben an.

Ton von Nr. 576 und 577, 1548.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

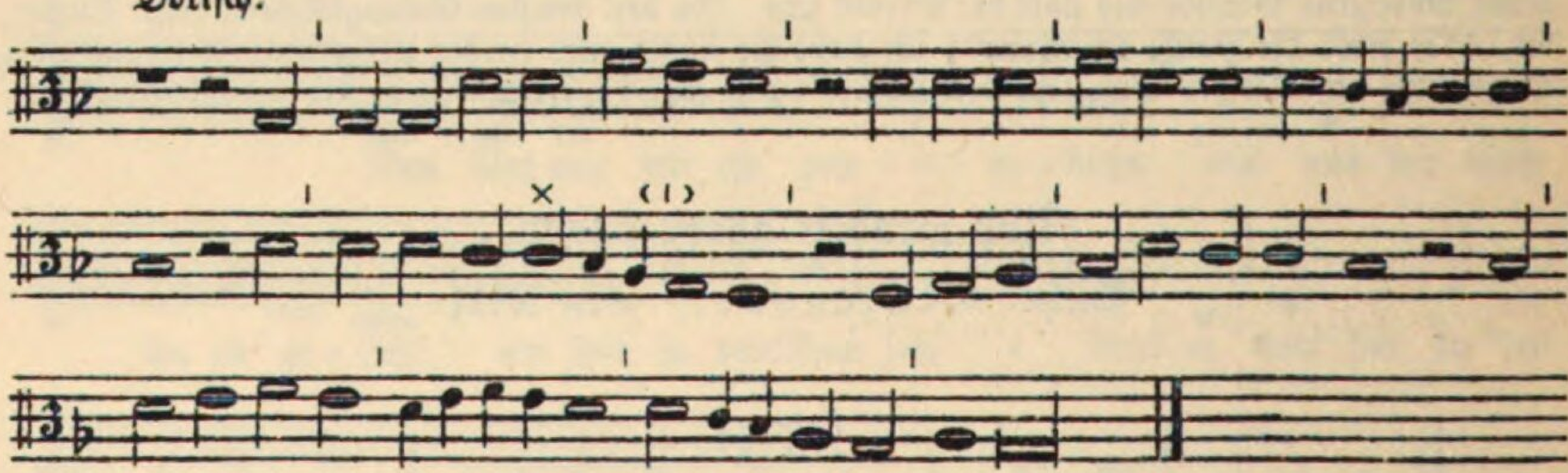
LXXIV.
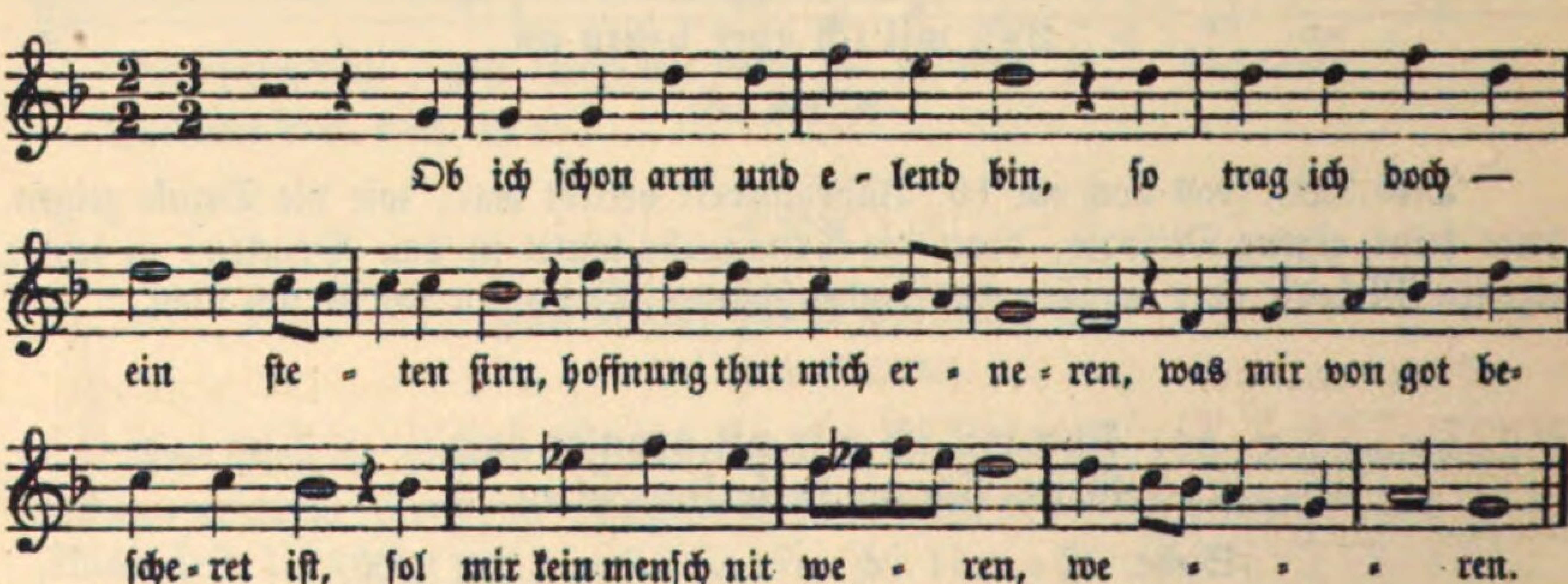
**Ob ich gleich arm und ellend bin
so trag ich doch ain steten sinn.**

Ton von Nr. 593.

A. Dresdener Codex M 53.
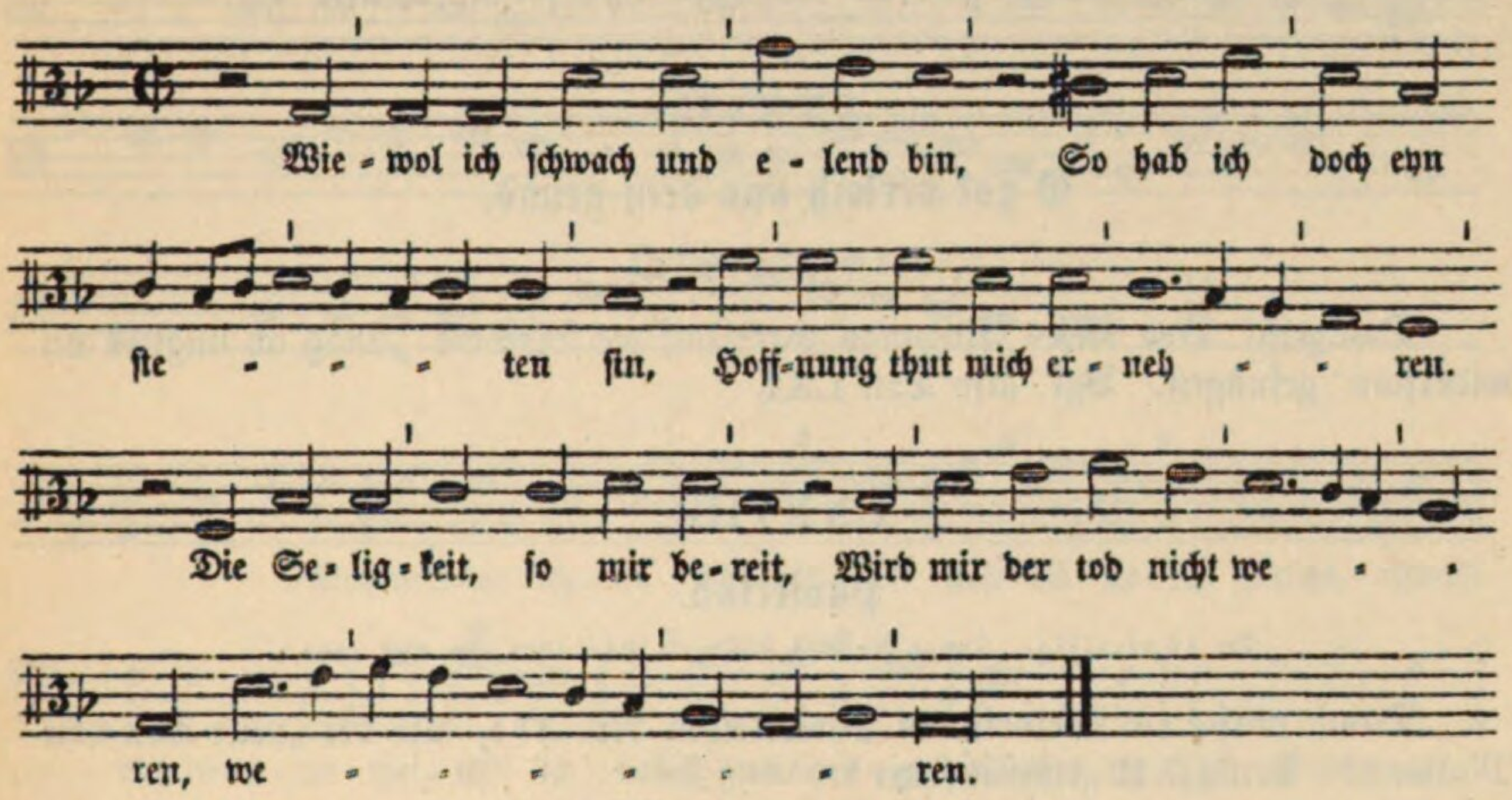
Dorisch.





Dresd. Bibl. Cod. M 53; zum Text: „Bis mir gnedig o herre gott“. An der mit × bezeichneten Stelle ist jedenfalls ein Schreibfehler: entweder ist, wie ich in der Uebertragung angenommen habe, das zweite c zu streichen, oder, worauf die Winnenberg'sche Fassung führen könnte, hinter dem zweiten c ist ein Melisma ausgefallen.

B. Winnenberg.



Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 7.

LXXV.

Och wilt gi horen ein nüwes lied und wat für Münster is geschiet.

Ton von Nr. 493, 1543.

Ich vermuthe, daß diese Worte nur die niederdeutsche Uebersetzung (oder Grundform) der ersten Zeilen von Nr. 457 sind.

LXXVI.

O daß ich künd von herzen.

Oder:

Daß ich künd von herzen.

Ton von Nr. 307 a, 1519.

Die Tonangabe fügt hinzu: es sei das Lied „von eines künigs tochter“. Gemeint ist das in Wackernagels Bibliogr. Nr. 86 und in Wellers Repert. Nr. 73 aufgeführte Lied. Gesungen ward es aber im Ton „Es wonet lieb bei liebe“. Vgl. also Ton XXXV.

O du armer Judas.

Siehe: Ach du armer Judas.

O got in deinem höchsten thron.

Siehe: Ach got in deinem höchsten tron.

LXXVII.

O got verleih uns dein genad.

Ton von Nr. 561, 1547.

Das geistl. Lied dieses Eingangs ward auf die Melodie „Mag ich unglück nit widerstan" gesungen. Vgl. also Ton LXI.

LXXVIII.

Pavierton.

Der fünfzeilige. Ton zu Nr. 603, 1552. Nr. 614, 1553. Nr. 623, 1554.

Damit dürfte die Melodie des Pavierliedes Nr. 371, also der „neue Ton von Mailand", Ton LXII gemeint sein.

LXXIX.

Pavierton.

Der sechszeilige. Ton von Nr. 452, 1534. Nr. 535, 1546.

Der Ton hat seinen Namen von dem Liede Nr. 369, 1525. Da aber dies Lied die Tonangabe hat: „Sie sind geschickt zum sturm", so ist dieser sechszeilige Pavierton nur ein anderer Name für jene Melodie, Ton LXXXVII.

LXXX.

Pavierton. x

Der achtzeilige. Nr. 372, 1525. Ferner Ton von 411, 1529. Nr. 540, 1546.
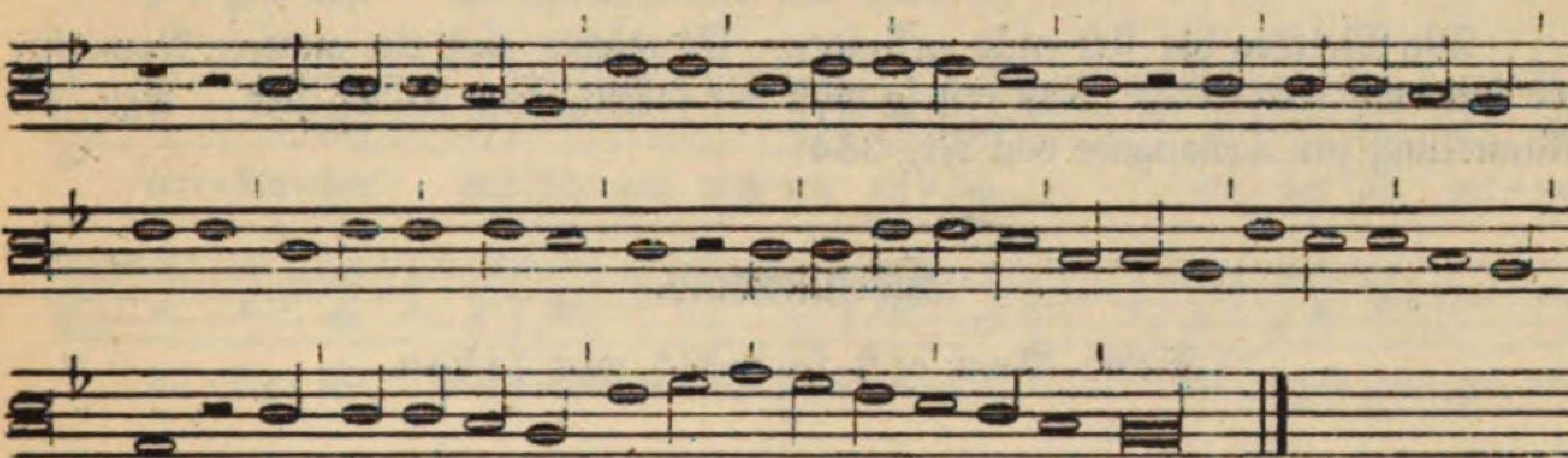
Die Melodie, die nach der Tonangabe von Nr 372 eine neue, zu diesem Liede gemachte, war, also dem Jahre 1525 angehört, hat sich unter diesem ihren Namen nicht gefunden.
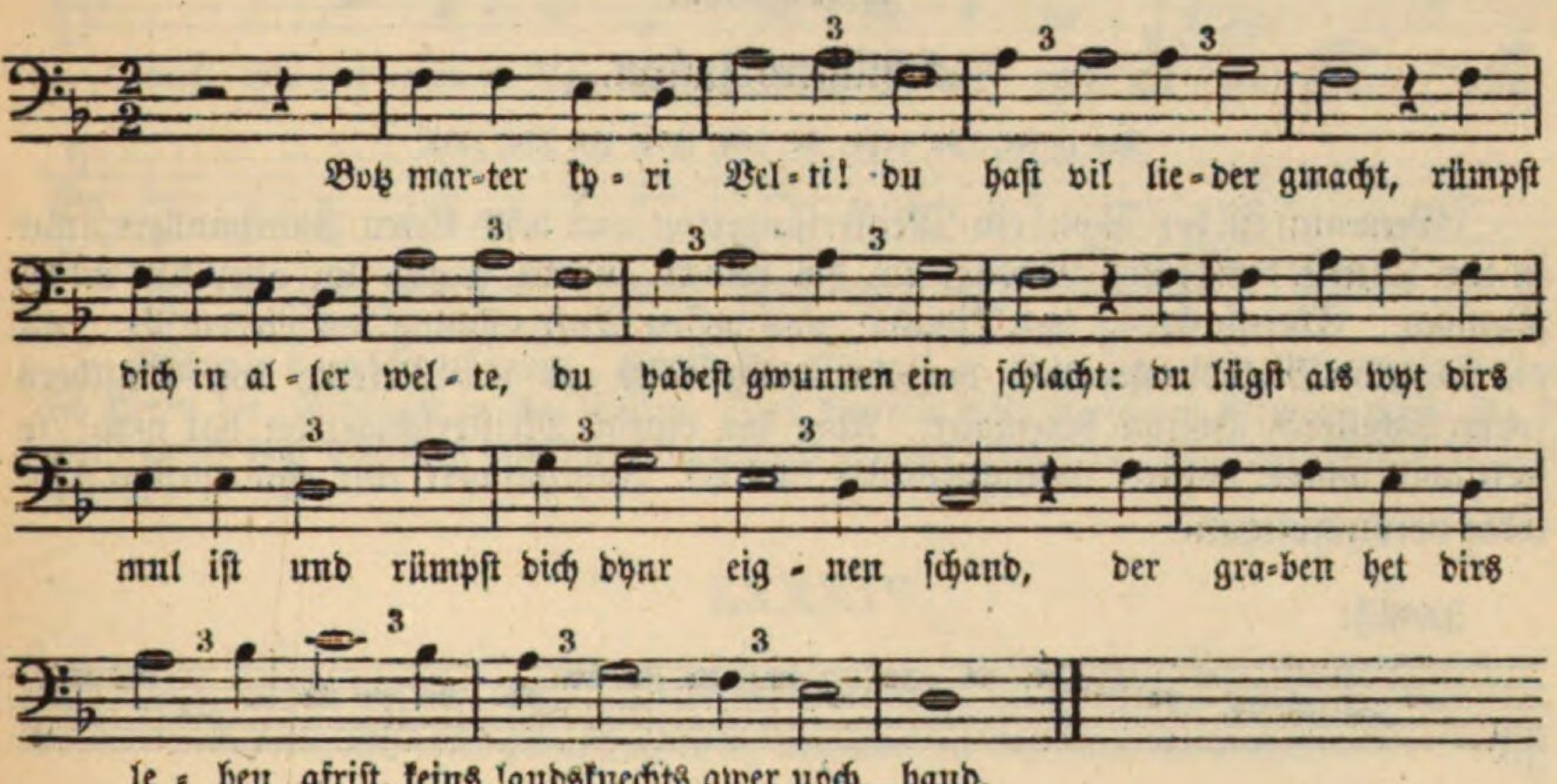
Nicolaus Manuels Lied „Botz marter kyri Velti" Nr. 362 kann, wenn es mit dieser Tonangabe seine Richtigkeit hat, da es schon dem Jahre 1522 angehört, ursprünglich also noch nicht auf die erst 1525 gemachte Pavierweise gesungen sein. Aber nach den Drucken ward es später wirklich auf dieselbe gesungen. Ob nun die Notirung dieses Manuelschen Liedes, welche sich in den Tschudischen Sammlungen findet, die Melodie, auf welche es zuerst, oder unsere Pavierweise, auf welche es

x der Pavierton ist ursprünglich eine altfranz. [illegible] Liebesliedweise die sich sehr oft vorfindet (Vergl. auch Gerold Bibl. Romanica) [illegible] Volksl. des 15 u 16 J.h.

En douleur et tristesse
Languyrai-je toujours!

später gesungen wart, enthält, läßt sich nicht bestimmt sagen. Da aber Tschudis Aufzeichnung jedenfalls in die Zeit fällt, wo nach Aussage der Drucke Manuels Lied schon zur Pavierweise gesungen zu werden pflegte, so spricht die Wahrscheinlichkeit für letztere. Ich stelle also diese Melodie mit dem Text des Liedes von Bicocca hierher *).





Tschudische handschriftl. Samml.; St. Galler Bibl. Cod. 1225 pag. 680.

LXXXI.

Des pfalzgrafen ton da er die drei fürsten fieng.

Ton von Nr. 227. 1502.

Gemeint ist mit dieser Tonangabe ohne Zweifel das Lied Nr. 117, 1462. Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Reuterton.

Siehe: Von erst so wölln wir loben.

*) Die in Grüneisens Nic. Manuel, wol aus dem Zürcher Exemplar von Tschudis Handschriften, abgedruckte Melodie leidet an mehrfachen Fehlern. Die oben mitgetheilte Melodie hatte Dr. Götzinger die Güte, mir aus dem St. Galler Exemplar abzuschreiben.

LXXXII.

Sanct Jörg du edler ritter.

Ton von Nr. 384, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden. Es möchte aber ein anderer Name für die Melodie des Liedes „Von erst so wöll wir loben" Ton XCIX sein. Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 384.

Schenkenbach.

Siehe: Von erst so wöll wir loben.

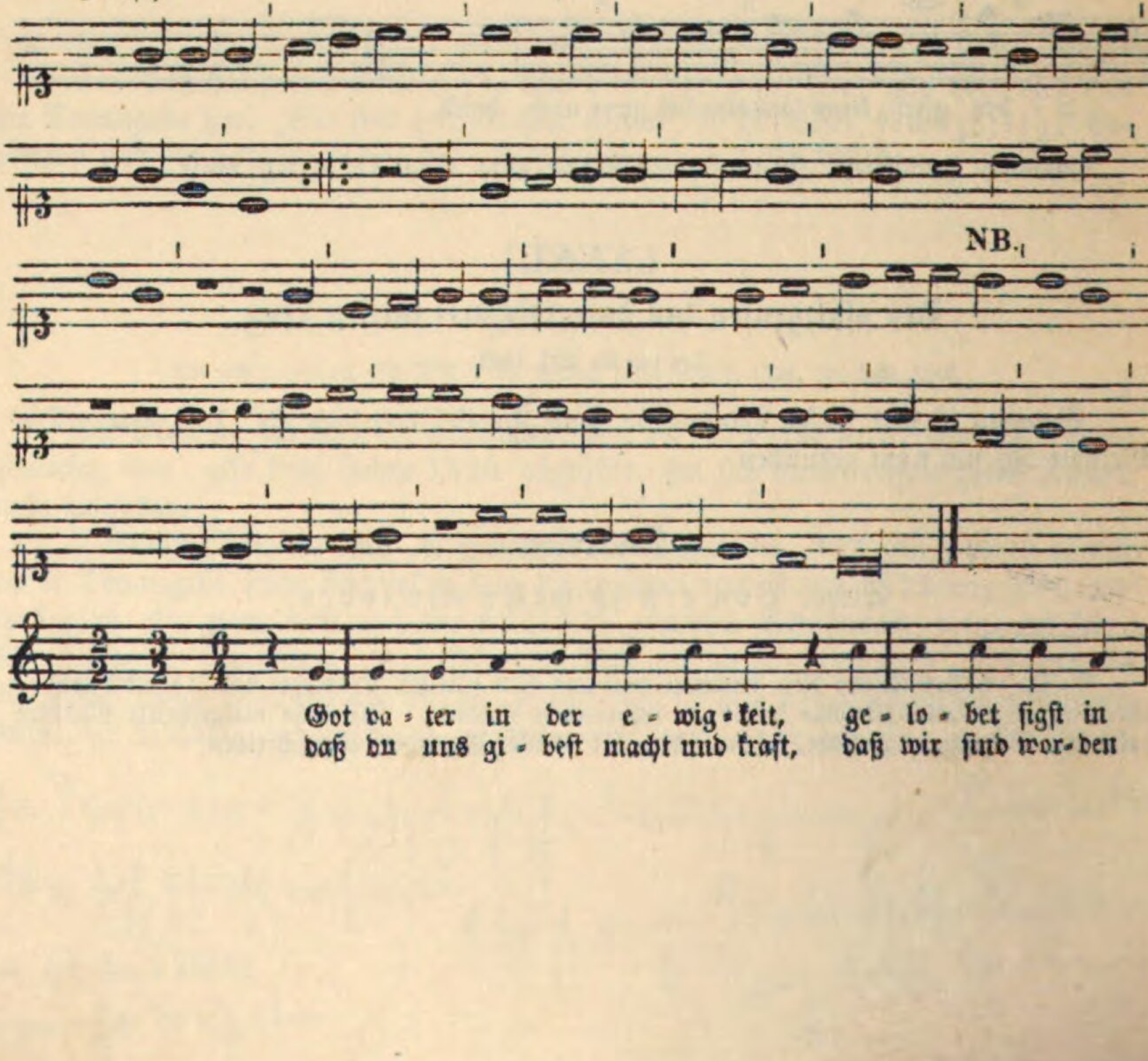
LXXXIII.

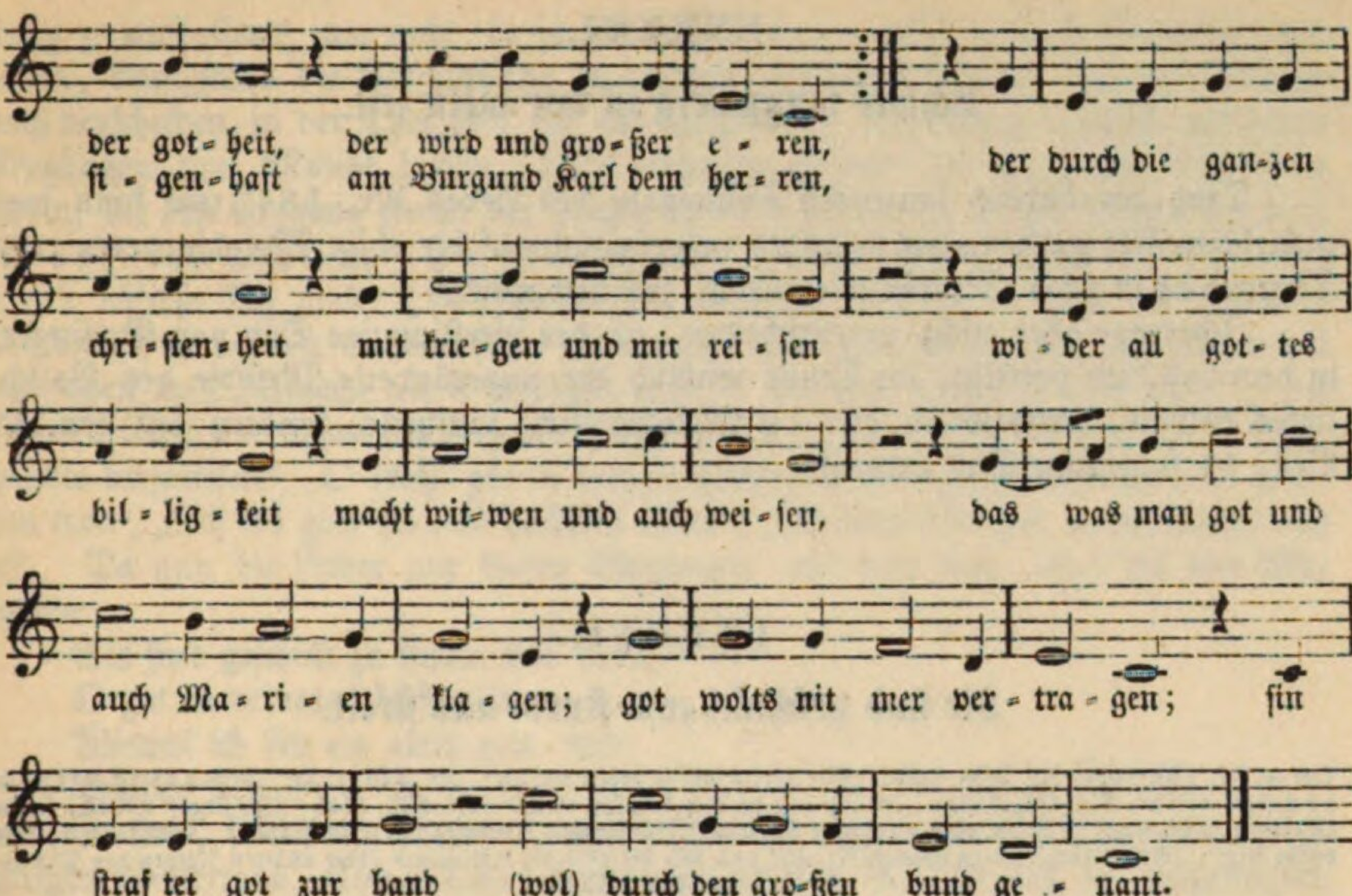
Schilhers Hofton.

Ton zu Nr. 130, 1474. Nr. 144, 1476. Nr. 274. 1513.

Genannt ist der Ton, ein Meistersängerton aus dem 15ten Jahrhundert, nur in der Quelle des letzten Liedes; für die beiden andern ergibt ihn aber der Strophenbau. Ebenso wenig hat Tschudi, aus dessen Aufzeichnung des Liedes Nr. 144 die folgende Melodie stammt, dieselbe ausdrücklich als die Melodie von Schilhers (oder Schillers) Hofton bezeichnet. Aber bei einem Meistersängerton hat man, so weit wir bisher wissen, wenigstens bis ins 16. Jahrhundert nur eine einzige Melodie vorauszusetzen.

Jonisch.





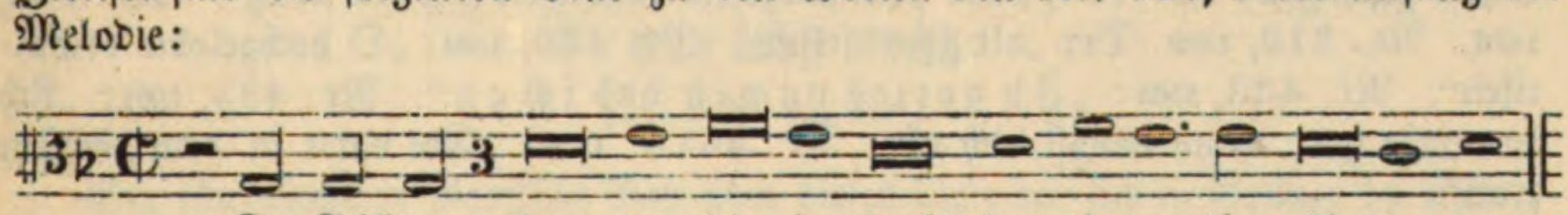
Tschudis handschr. Samml., St. Galler Bibl. Cod 1219 pag. 81. Die Abschrift danke ich Herrn Dr. Götzinger in St. Gallen. Daß die mit NB. bezeichnete Note zu tilgen ist, beweist außer dem Tactmaß auch die Vergleichung mit der eben vorhergehenden gleichen Melodiephrase.

LXXXIV.

Schüttensam.

Nr. 127, 1474. Ferner Ton von Nr. 299. 1516. Nr. 346, 1520. Nr. 515, 1545.

Nur ein Bruchstück der Melodie findet sich in einem Quodlibet, denn ohne Zweifel sind die folgenden Töne zu den Worten von Nr. 127, 3 der Anfang der Melodie:



Forster II, 60 in einem Quodlibet.

LXXXV.

Schweizerton.

Ton von Nr. 269, 1512. Nr. 276, 1513. Nr. 526, 1546.

Vgl. „Es geht ein frischer sommer daher“. Ton XXXI.

LXXXVI.

Schwer langweilig ist mir mein zeit.

Trotz der anders lautenden Tonangabe des Liedes Nr. 584, 1550 kann wol nicht bezweifelt werden, daß das Lied ursprünglich auf die obige Melodie, deren erste Textzeile es in jeder Strophe wiederholt, gedichtet ward.

Ich wage aber nicht zu entscheiden, ob der vierstimmige Satz von Grefinger, in dem das Lied vorliegt, im Tenor wirklich die unveränderte Melodie des Volksliedes enthält, weshalb ich hier die Melodie nicht mittheile, sondern auf den als Beil. 11 folgenden Satz verweise.

LXXXVII.

Sie sind geschickt zum sturm und streit.

Ton zu Nr. 138, 1476. Nr. 369, 1525: „Mit gottes hilf so heben wir an". Nr. 379, 1525: „Ach got in deinem höchsten tron". Nr. 452, 1534: „Ich lob gott yn dem höchsten thron". Nr. 535, 1546: „Zu singen wil ichs fahen an". Nr. 549, 1547: „Nun woln wirs aber heben an" (fünfzeilige Strophe). Nr. 617, 1553: „Singen wil ik to düsser frist". (Von diesen Liedern nennen Nr. 452 und 535 die Melodie mit einem ihrer anderen Namen den Paviertou; vgl. Ton LXXIX.)

Eine Aufzeichnung der Melodie unter diesen ihren Textworten hat sich bisher nicht gefunden. Nun legen aber die Anfänge der Lieder, welche auf noch drei andere Melodienamen gehen, und welche mit obigen Liedern dieselbe Strophenform haben, die Vermuthung nahe, daß ihre Melodien, nämlich „O got in deinem höchsten tron", „Wiewol ich bin ein alter gris" und „Bruder Claus", in der That identisch sind mit „Sie sind geschickt". Nämlich 1) die Eingangszeile des Tons „O got (Ach got) in deinem höchsten tron", Ton II, findet sich wörtlich in dem obigen Lied Nr. 379 wieder. Als Ton muß er, abgesehen von Nr. 415, 1529: „Nun hört ir Christen alle gar", angenommen werden zu Nr. 480, 1542: „Ach god in finer majestat".

2) Auf die Melodie „Wiewol ich bin ein alter gris", Ton CX, sind folgende Lieder gesungen: Nr. 139, 1476: „In welschem land hebt sich ein struß". Nr. 142, 1476. Nr. 210, 1499 (Der „alt gris" selbst). Nr. 430, 1531: „O hochgelobte dryfaltikeit". Nr. 432, 1531: „In gottes namen heb ich an". Nr. 433, 1531: „Ach herr min got, wann machst dich uf". Nr. 461 b, 1536: „Got vater in dem höchsten tron".

3) „Bruder Claus" selbst beginnt: „In gottes namen heb ich an". Als Ton wird er angegeben zum Liede Nr. 445, 1533: „Im namen der drifaltigkeit".

Nun ist es bekannt, daß die Dichter es damals liebten, wenn sie die Melodie eines Liedes zu einem neuen benutzten, auch seine Eingangszeile entweder ganz beizubehalten oder dem Hörer durch einen Anklang daran in die Erinnerung zu rufen, um auf diesem Wege ihr neues Lied um so fester an die bekannte Melodie zu knüpfen. Allerdings ergibt sich daraus nun zwar keineswegs ein untrügliches Mittel zum Erkennen einer Melodie, denn es kommen auch Lieder mit ganz ähnlichen Eingängen vor, für die sich dennoch theils aus ihrem verschiedenen Strophenbau, theils aus anderen Umständen beweisen läßt, daß sie zu verschiedenen Melodien gesungen wurden. In dem vorliegenden Fall aber ist der durch so viele Eingänge gehende Ein-

klang zu auffallend, um nicht, da ja alle diese Lieder wirklich dieselbe Strophenform haben, wenigstens die Vermuthung zu erregen, daß ihre Melodie nur dem Namen nach verschieden, in der That aber ein und dieselbe sei. Es klingen nämlich aus jenen Eingängen zwei Motive hervor, beide enthalten in der, wie ich glaube, ältesten Form, die den Eingang zweier der obigen Lieder bildet, „In gottes namen heb ich an" und auch: in „In welschem land hebt sich ein struß". An beide ferner schließt sich noch: „Mit gottes hilf so heben wir an". Nur an das eine Motiv: „heb ich an" lehnen sich: „Nun woln wirs aber heben an", „Zu singen wil ichs fahen an", „Singen wil ik to düsser frist". An das andere Motiv aber: „In gottes namen" lehnt sich folgende Reihe: „Im namen der drifaltigkeit", „O hochgelobte drifaltikeit", „O (Ach) got in deinem höchsten tron", „Got vater in dem höchsten tron", „Ich lob gott yn dem höchsten thron", „Ach herr min got, wann machst dich uf". Da nun die Lieder mit diesen Eingängen, wie man sieht, über die vier Melodien

Sie sind geschickt zu sturm und streit,
O got in deinem höchsten tron
Wiewol ich bin ein alter gris, und
Bruder Claus

vertheilt sind, so schließe ich also, daß die Melodie dieser vier Lieder und des sechszeiligen Paviertons, Ton LXXIX, ein und dieselbe ist, und daß sie ursprünglich einem schon vor 1476 gesungenen Liede mit der Eingangszeile „In gottes namen heb ich an" angehörte.

Bestätigt oder widerlegt würde dies natürlich sofort sein, wenn die Melodien sich vorfänden. Aber nur zu „O got in deinem höchsten tron" sind mir Aufzeichnungen begegnet; s. Ton II. Die eine davon aber, und dadurch ist wirklich ein Theil der obigen Vermuthung bestätigt, ist dem Liede Nr. 452 als seine „eigene Melodie" beigeschrieben, welches, wie bemerkt, die Eingangszeile „Ich lob gott yn dem höchsten thron", also eine Variation von „O got in deinem höchsten tron", dazu aber die Tonangabe „Sie sind geschickt" hat.

LXXXVIII.

So man lang macht.

Ton von Nr. 470, 1540.

Der fünfstimmige Senflsche Satz über dieses Lied, der sich in Beilage 13 findet, scheint die Melodie nicht in reiner Gestalt zu enthalten.

LXXXIX.

So wil ich mir nit gransen lon sprach sich die keiserliche kron.

Ton von Nr. 613, 1552.

Mit dieser Tonangabe scheint das Ingolstädter Lied Nr. 535 gemeint, welches den gleichen Strophenbau hat und obige Zeilen in seiner dritten Strophe enthält. Danach wäre also die Melodie des sechszeiligen Pavierliedes Ton LXXIX gemeint.

XC.

So wet ich gerne singen
so hat mein lied kein ton.

Ton von Nr. 378, 1525.

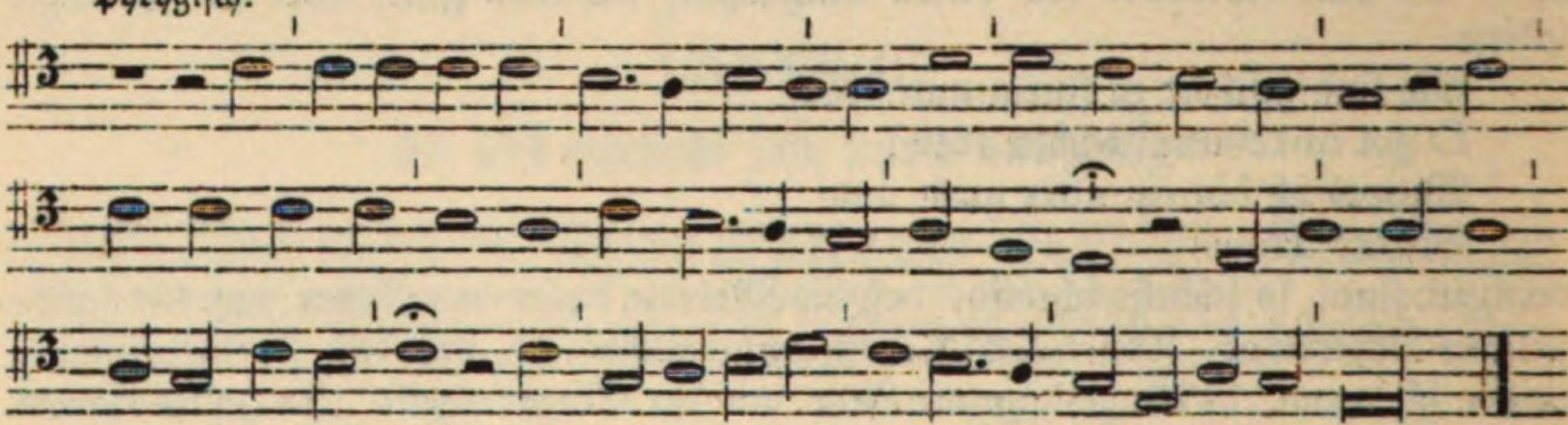
Die Melodie hat sich nicht gefunden.
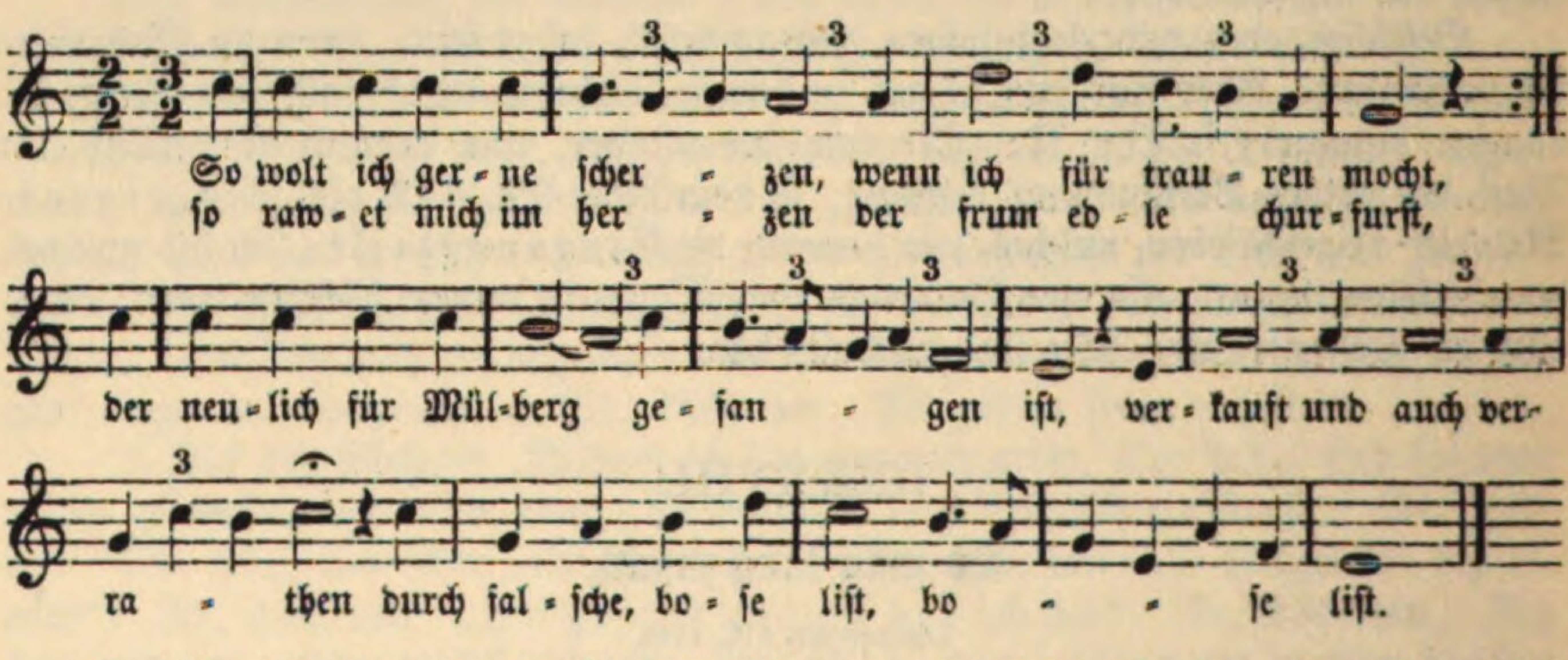
XCI.

So wolt ich gerne singen
wenn ich vor trauren mocht.

Ton von Nr. 553, 1547 und, wie Strophenbau und Eingangszeilen zeigen, von Nr. 556, 1547.

Phrygisch.
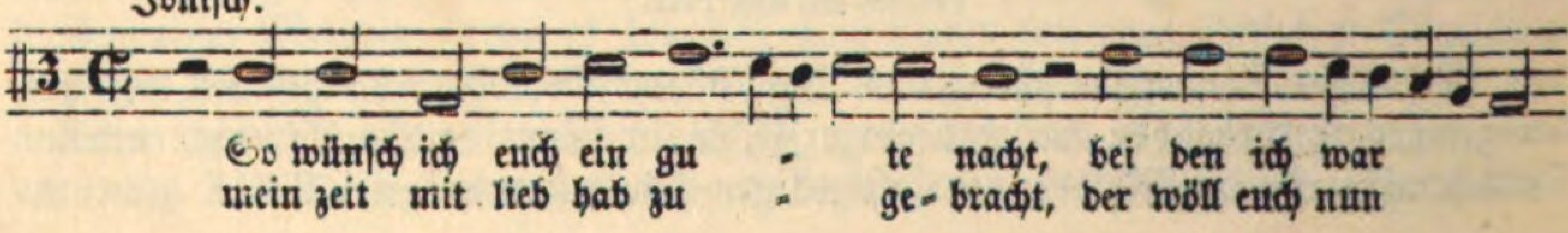




Handschr. des 16ten Jahrh., Wolfenb. Bibl. Aug. 12. 9 fol. (Qu. von Nr. 556.) Diese Aufzeichnung hat einige Bedenken, weshalb die Uebertragung unsicher bleibt. Ich habe in derselben den vorletzten Ton in F geändert.
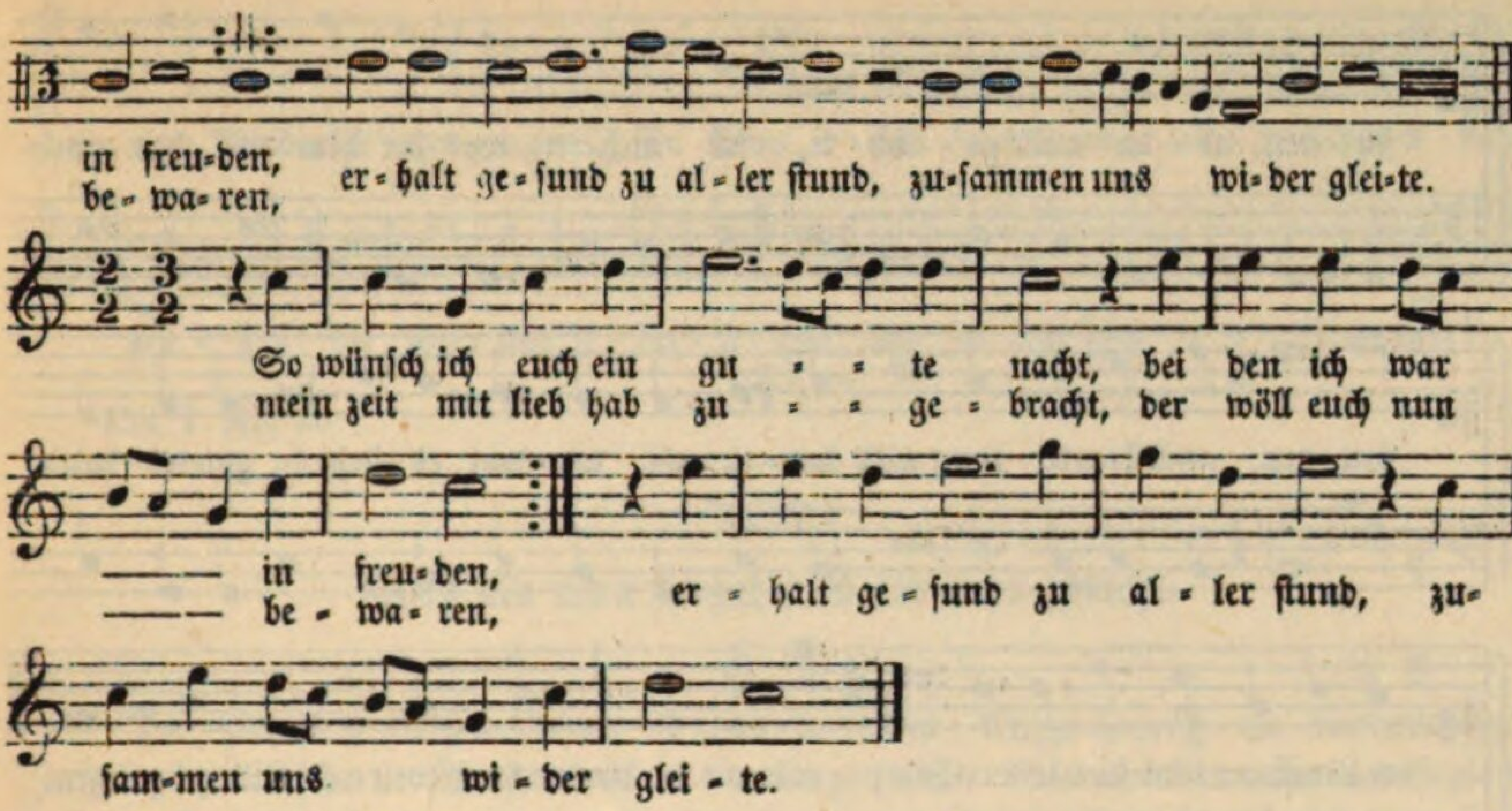
XCII.

So wünsch ich ir ein gute nacht.

Ton von Nr. 584, 1550.

Jonisch.
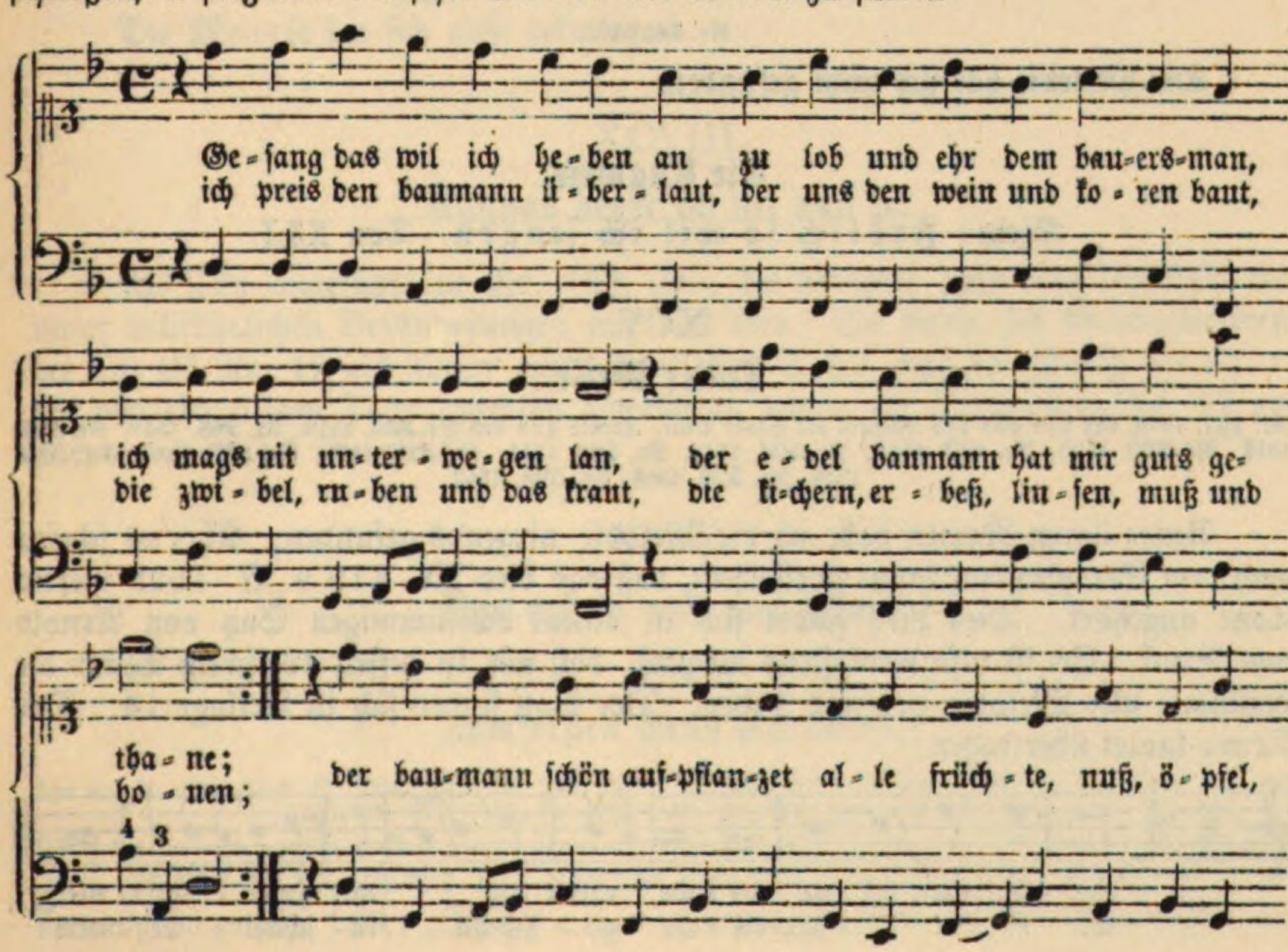




Winnenberg, Nr. 18.
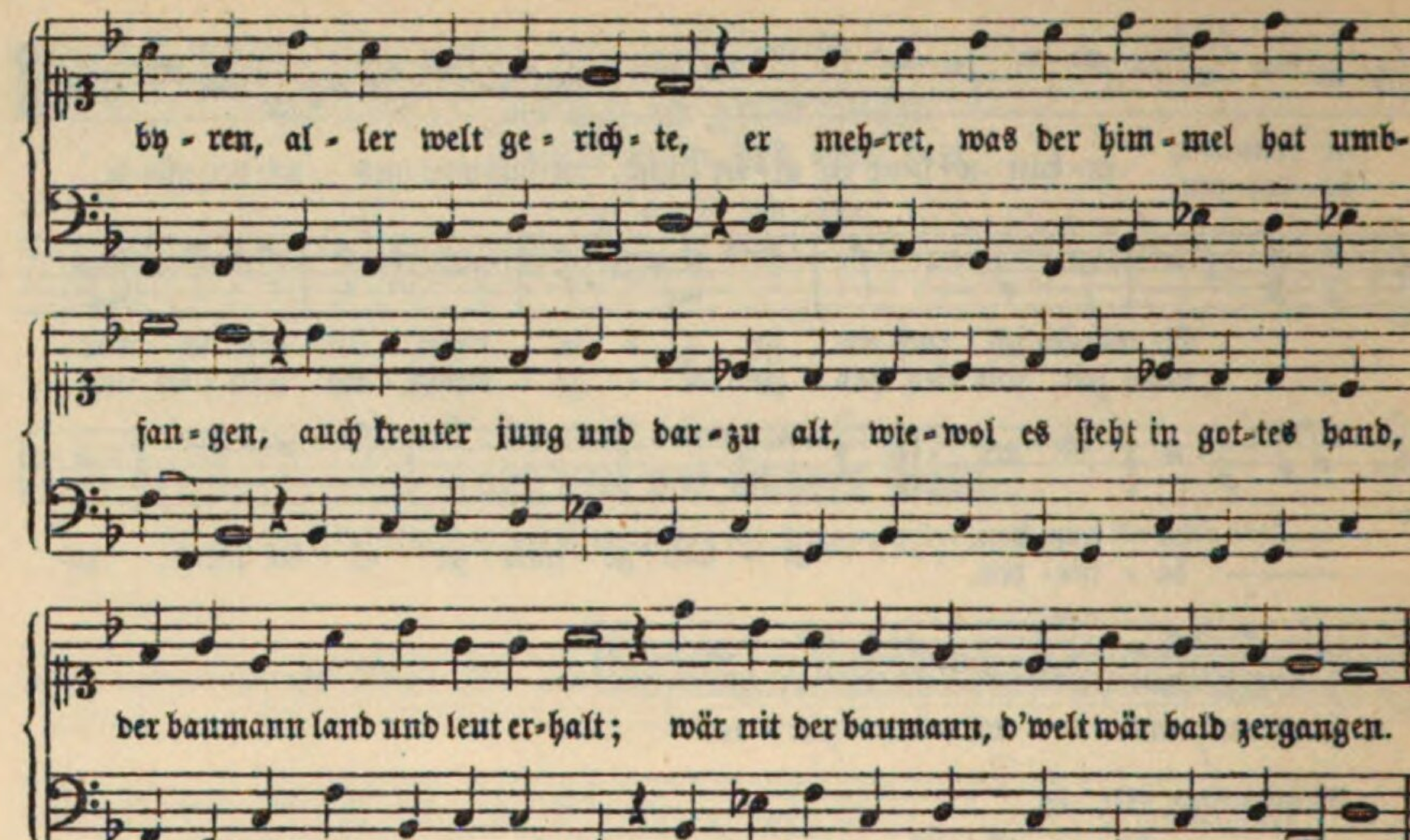
XCIII.

Speten ton.

Ton von Nr. 251, 1506. Nr. 402, 1526. Nr. 460, 1535.

Die Melodie dieses Meistersängertones scheint sich, nach dem Strophenbau zu schließen, in folgender äolischer Melodie bei Werlin zu finden:





Werlin, Bd. V S. 3803 aus: „Besste Schildwacht der h. katholischen Kirchen, O selige Muetter, ... mit vilen anderen Liederen zusamen gebunden 8. 1635." Dieser Band enthält nach Werlins Angabe 58 Lieder, darunter das obige auf S. 38, vermuthlich also in e. flieg. Blatt.

XCIV.

Stortebeker und Godeke Michel.

Nr. 44, 1402.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Die Tagweis.
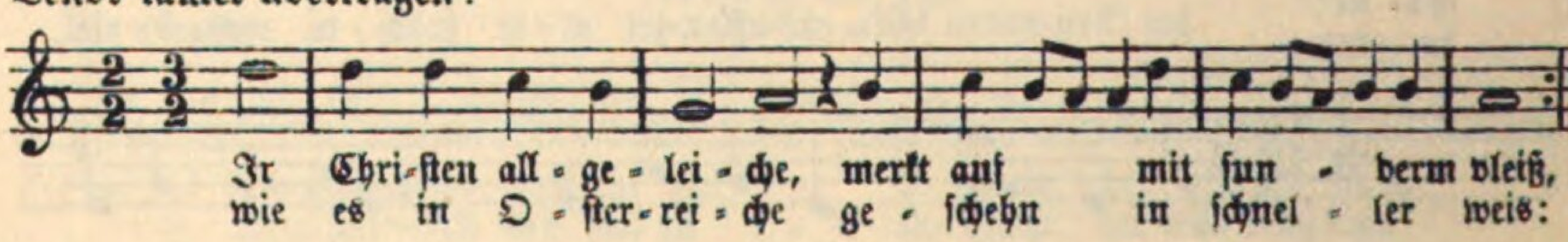
Siehe: Frölich so wil ich singen. Ton XLI.
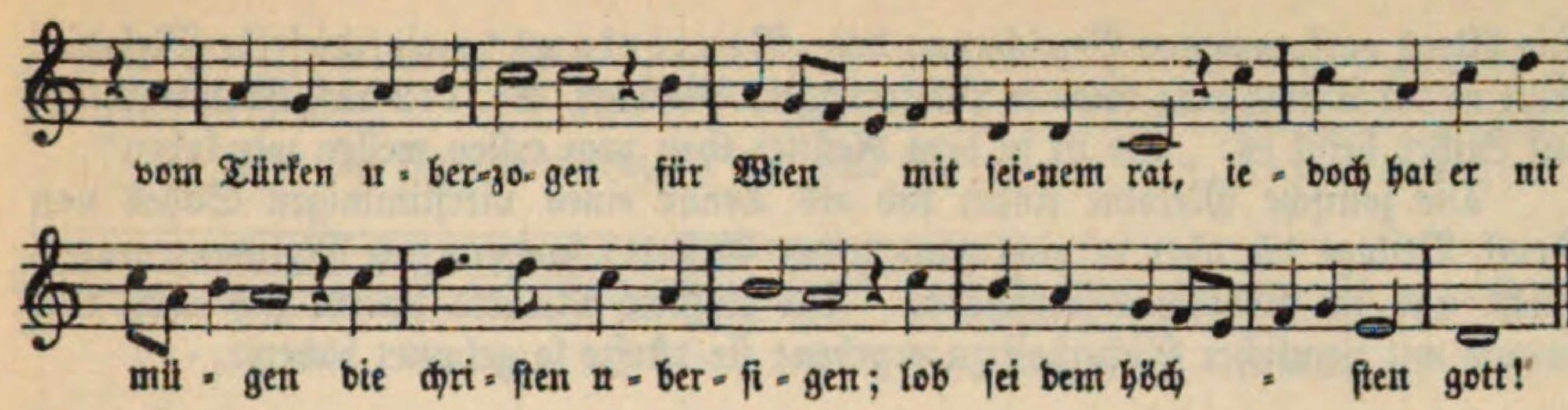
XCV.

Toller Weise.

Nr. 157, 1479, das Lied von dem Verratt der Stadt Dole. Ferner Ton von Nr. 320, 1519. Nr. 338, 1519. Nr. 339, 1519. Nr. 393, 1525. Nr. 462, 1536. Nr. 504, 1543. Nr. 508, 1544. Nr. 518, 1545. Nr. 529, 1546. Nr. 530, 1546. Nr. 574, 1548. Nr. 598, 1552.

Unter ihrem Namen habe ich die Melodie nirgends gefunden. Aber es scheint nach dem Strophenbau kaum zweifelhaft, daß das Lied Nr. 419 v. J. 1529 diesem Tone angehört. Dies Lied findet sich in einem vierstimmigen Satz von Arnold von Bruck. Es ist also wenigstens möglich, daß wir in dessen dorischem Tenor die berühmte alte Melodie vor uns haben. Der Satz findet sich in Beilage 14. Der Tenor lautet übertragen:





Ott I Nr. 20.

XCVI.

Und als man singet und als man spricht.

Nr. 42.

Die Melodie dieses Liedes ist aus handschr. Aufzeichnung im Niederrhein. Jahrb. für Gesch. u. Kunst II S. 341 mitgetheilt. Sie ist aber offenbar fehlerhaft, weshalb ich sie, da mir eine Vergleichung des Originals nicht möglich war, hier nicht habe wiederholen wollen.

XCVII.

Und der babst der ist ein heiliger man, wer das redt, der leugt in an.

Ton von Nr. 481, 1542.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XCVIII.

Ungnad beger ich nit von ir.

Als Ton angeführt zu Nr. 423, 1536; die Melodie paßt aber jedenfalls nur unter willkührlichen Veränderungen auf dies Lied. Sie findet sich übereinstimmend bei Ott III Nr. 19 als Tenor eines Senflschen Satzes und bei Werlin als Nr. 18 der vierzehnzeiligen Töne; ziemlich abweichend davon bei Winnenberg Nr. 12 und wieder anders bei Rumpius.

XCIX.

Von erst so wöll wir loben.

Oder:
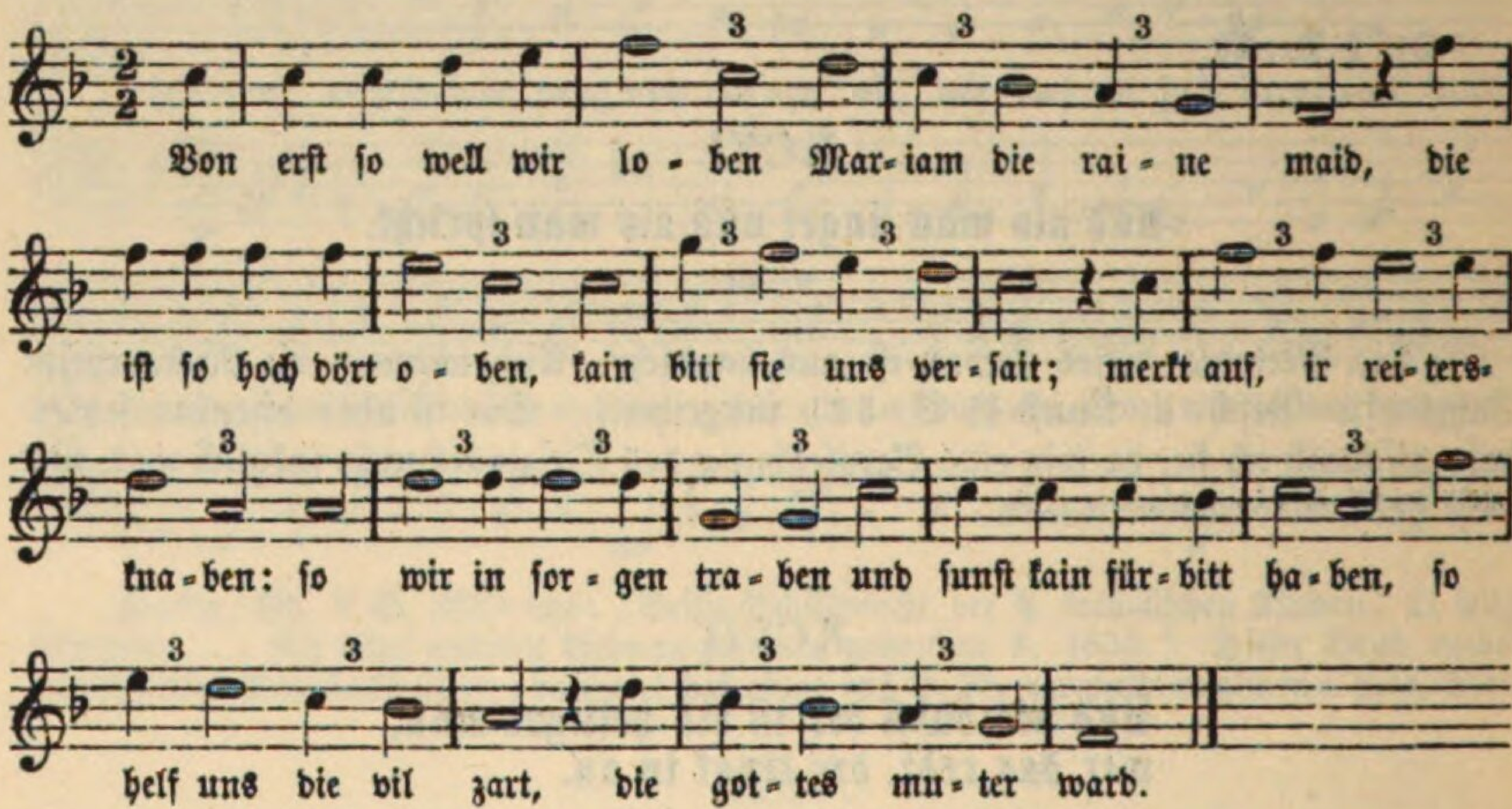
Zum ersten wend wir loben.

Ton von Nr. 288, 1514. Nr. 294, 1515. Nr. 297, 1516. Nr. 309, 1519. Nr. 340, 1519. Nr. 350, 1521. Nr. 363, 1522. Nr. 375, 1525. Nr. 382. 1525. Nr. 468, 1539. Nr. 594, 1552.

Es ist das bei Uhland 141 stehende Lied des Schenkenbach. Dieser ist in der Tonangabe zu Nr. 294: „In des ritters weis", offenbar mit dem Ritter gemeint.

Die öfters vorkommende Bezeichnung des „Reutertons“ meint dieselbe Melodie; denn in der Tonangabe eines in Wackernagels Bibliogr. Nr. 142 aufgeführten Liedes auf Luther heißt es: „und ist in dem Reütter thon zum ersten wellen wir loben“.

Die jonische Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Senfl, Beilage 15, aber in nicht ganz reiner Gestalt, sondern mit Melismen untermischt und im Rhythmus verschoben. Die einfache Melodie scheint sich aber doch daraus mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben; sie dürfte so gelautet haben:



C.

Von gottes gnad ward in den tod.

Nr. 507, 1544.

Ein vierstimmiger Satz dieses Liedes von Forster findet sich in Beilage 16. Keine der vier Stimmen kann aber, so wie sie hier vorliegt, für eine unveränderte Volksweise gelten; vielleicht ist der Tenor nur für diesen Satz erfunden.

CI.
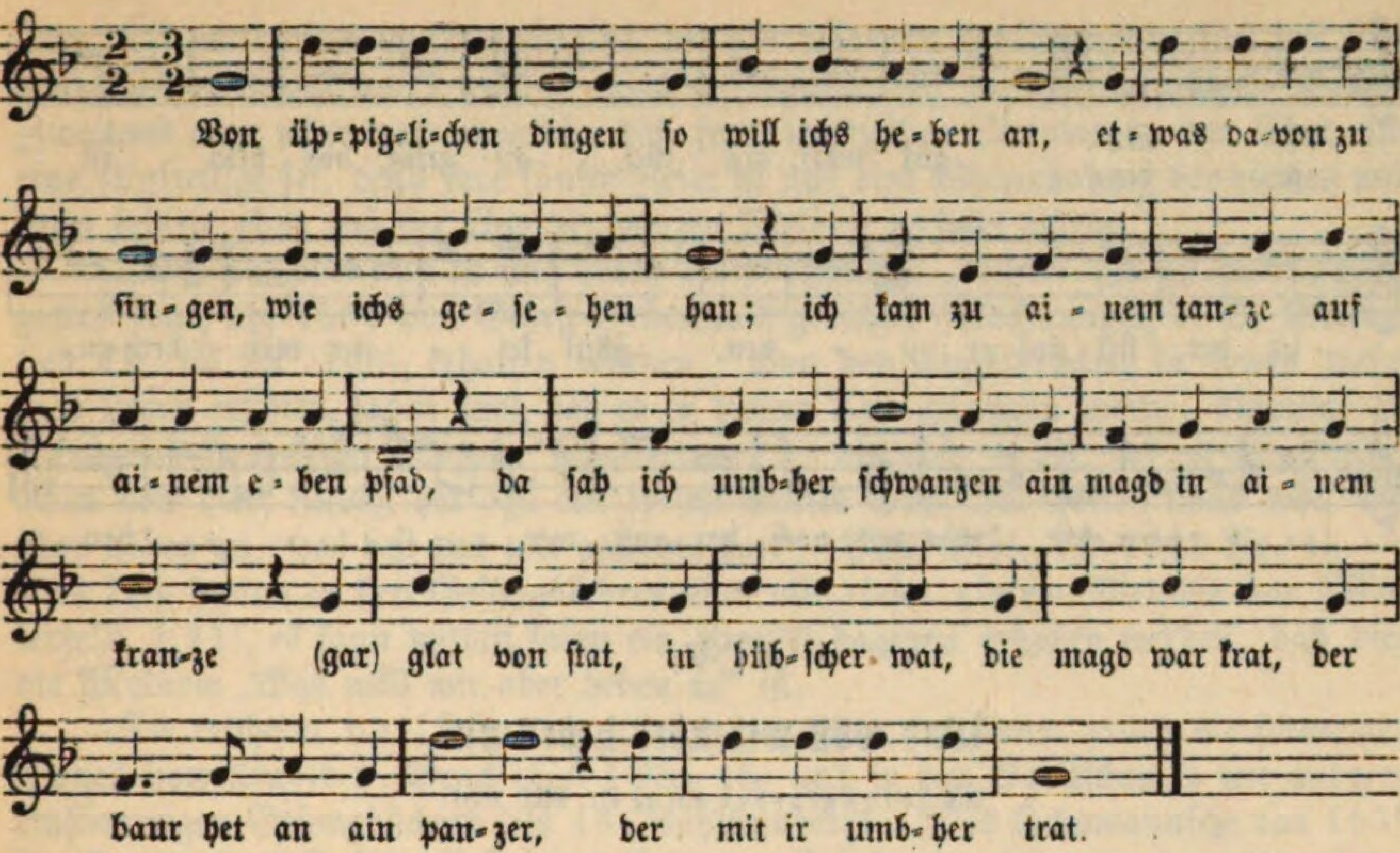
Von üppiglichen dingen.

Ton von Nr. 380, 1525, wie die Eingangszeilen dieses Liedes zeigen.

Es ist das bei Uhland Nr. 249 mitgetheilte Lied.

Die Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Matthias Greitter, Beilage 17, und übereinstimmend damit bei Werlin, Nr. 5 der vierzehnzeiligen Töne. Werlin gibt daselbst noch eine zweite Form, in der die Melodie aus dem Dorischen ins Jonische, ohne sonstige wesentliche Aenderungen, übertragen ist.

Die dorische Melodie lautet übertragen (wobei ich aus dem Greitterschen Tenor die, nur dem Satz dienende, Wiederholung der Worte „an einem abend spat“ weglasse, wie sie auch bei Werlin fehlt):



CII.

Wach auf in gottes namen.

Ton von Nr. 558, 1547.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieses Liedes.

CIII.

Wacht auf ir Teutschen alle.

Ton von Nr. 616, 1553.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieses Liedes.

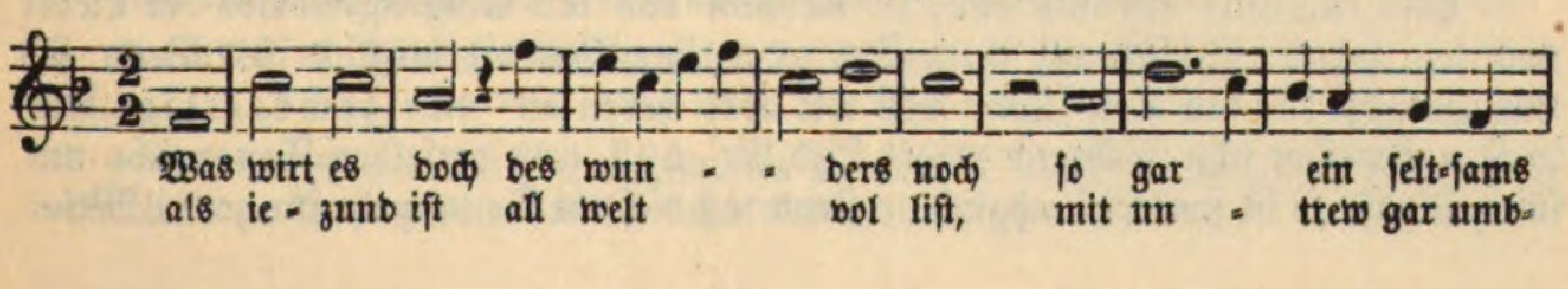
CIV.
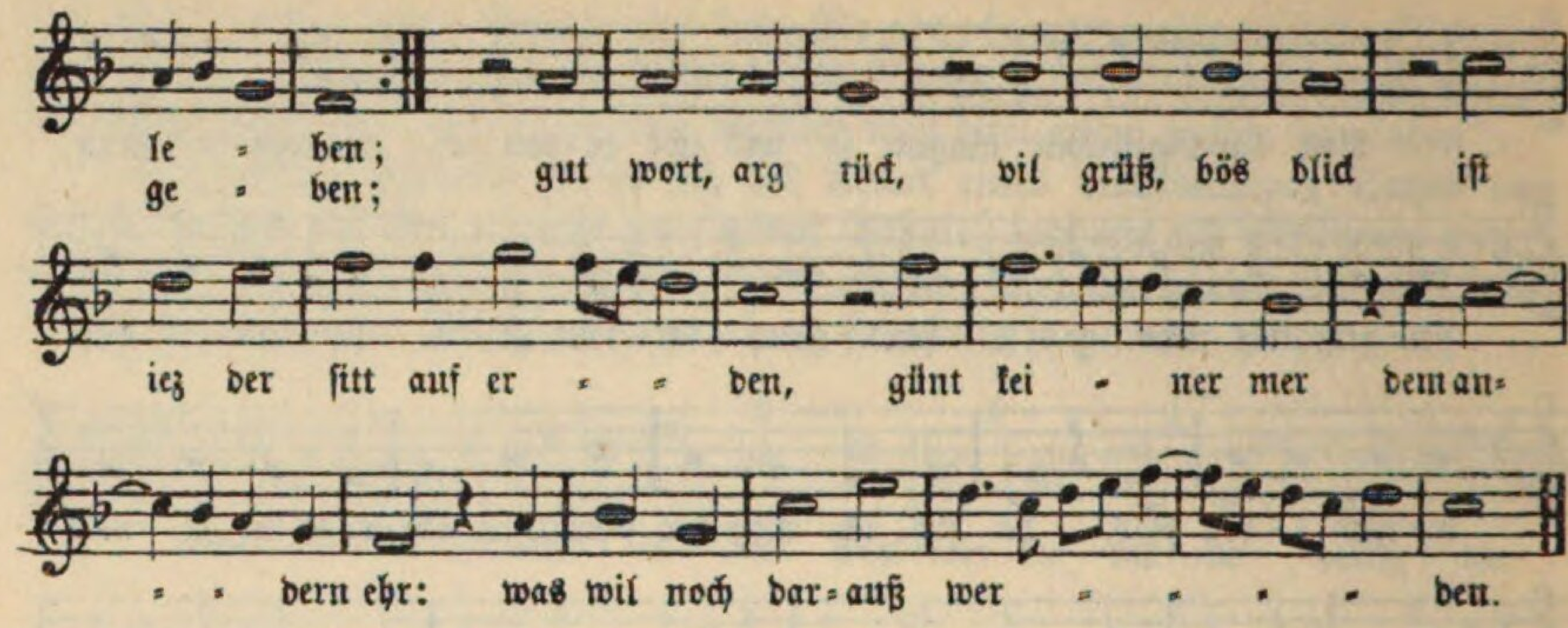
Was wirt es doch des wunders noch.

Ton von Nr. 423, 1530, Nr. 597, 1552.

Die Melodie findet sich in übereinstimmender Gestalt als Tenor mehrerer zwei=, vier=, sieben= und achtstimmiger Sätze, deren einer von Senfl in Beilage 18 mitgetheilt wird.

Die hypojonische Melodie, daraus übertragen, lautet:





CV.

Was wöll wir aber heben an.

Als Ton angegeben nur zu Nr. 592, 1551.

Dieser Liedanfang, wechselnd mit „Was wöllen wir singen und heben an", kommt bei Strophen verschiedenen Baues und auch nachweislich verschiedener Melodien vor. Nämlich:

1. vierzeilig in Nr. 66, 1430: „Was wöllen wir aber heben an? von einem frischen jungen edelman".

2. fünfzeilig mit zweimal gehobener vorletzter Zeile in Nr. 49, 1414: „Was wöllen wir aber heben an? das beste das wir gelernet han".

3. fünfzeilig, in Nr. 162, 1485: „Was wöllen wir aber heben an? von herzog Christoph wolgetan". Nr. 178 B Lindenschmid, also im Lindenschmidton: „Was wöllen wir singen und heben an? das best das wir gelernet han". Nr. 348, 1521, im Weißbeckenton: „Was wöl wir aber heben an? das best das wir gelernet han". Nr. 464, 1536, im Ton: Es geht ein frischer sommer daher: „Was wöllen wir aber heben an? wöllen singen von einem edelman". Nr. 511, 1545 in seiner eigenen Melodie (nach Angabe des Berliner „Lieder Büchlin" von 1582) „Was wöllen wir singen und heben an? von einem frenkischen edelman". Nr. 578, 1548 wieder im Lindenschmidton: „Was wöllen wir aber heben an? wol von des kaisers obersten hauptmann". Und obige Nr. 592, 1551 im Ton „Was wöll wir aber heben an": „Was wöll wir aber heben an, das best das wir gelernet han".

4. sechszeilig in Nr. 265, 1512: „Was wöll wir aber heben an? wir singen von einem edelman". Nr. 289, 1514: „Wat wille wy aver häven an? van einem fürsten lavesam".

5. achtzeilig in Nr. 372, 1525: „Was wöll wir aber heben an? ein newes lied zu singen wol von dem könig auß Frankenreich".

Hier liegt also ein Fall vor, in welchem aus den Eingangsworten der Lieder noch kein sicherer Schluß auf ihren Ton oder ihre Melodie möglich ist. Wenn sich nun zunächst für den Ton „Was wöll wir aber heben an" eine sechszeilige Melodie nachweisen läßt, während obiges Lied Nr. 592 trotz derselben Tonangabe nur fünfzeilig ist, so ist zweierlei möglich: erstens daß dieselbe Tonangabe für zwei Melo-

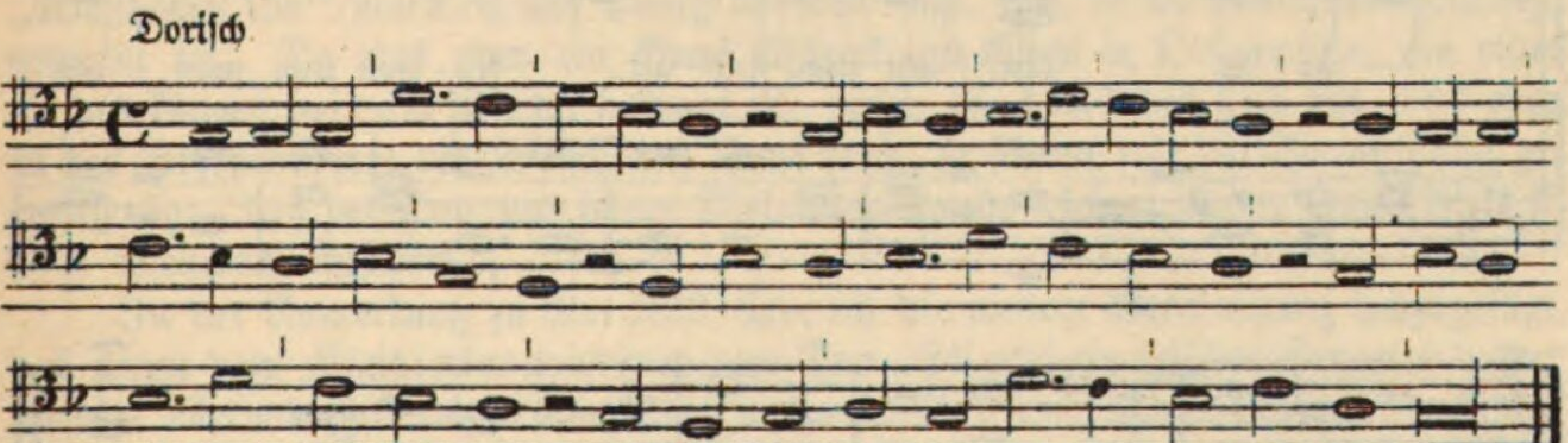
dien vorkommt, nämlich sechszeilig für die hier folgende und fünfzeilig für den Lindenschmid oder eines der andern eben so beginnenden Lieder fünfzeiligen Baues. Zweitens aber wäre auch möglich, daß jene sechszeilige Melodie in der That nur eine fünfzeilige sei, denn ihre fünfte Zeile ist nur eine Wiederholung der vierten und kann fehlen, ohne daß der Bau der ganzen Melodie zerstört würde.
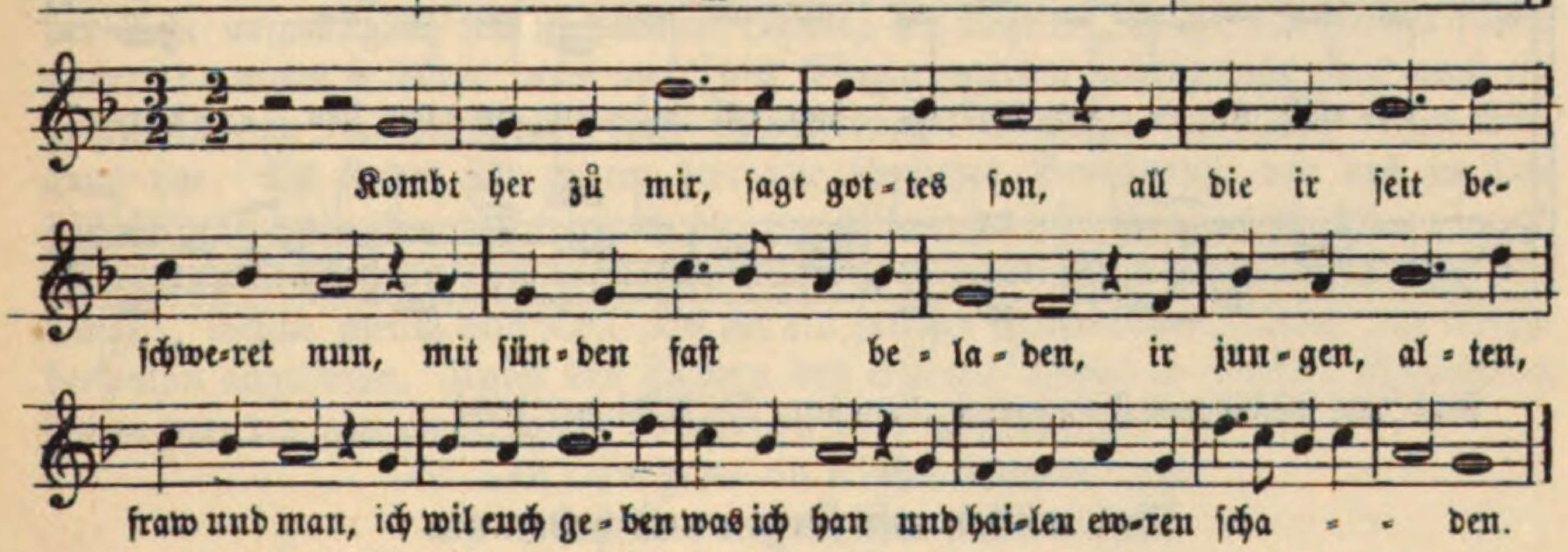
Diese Melodie nun ist uns durch das Kirchenlied „Kombt her zů mir, spricht gottes son“, um 1530 von Georg Grüenwald gedichtet (Wackernagel, d. D. Kirchenlied Th. III Nr. 166), erhalten worden. Von den Einzeldrucken, in denen dieses Lied zuerst erschien, sagen zwei, daß es in diesem Ton gesungen werde. Nämlich die Kunigund-Hergotsche Ausgabe (Wackernagel l. c.) und 4 Bl. 4⁰ o. O. u. J.: „Ein new Lied, Kumbt her | zů mir spricht Gottes Sun, Im thon. | Was wöll wir aber heben an, | das best das mir gelernet han“. (Berl. Bibl. Yd. 7829 Nr. 45.) *) Das Lied kommt in den Gesangbüchern nur mit dieser einen Melodie vor (Winterfeld, I 71), es kann mithin kaum ein Zweifel dagegen erhoben werden, daß dies die Melodie „Was wöll wir aber heben an“ ist.

Sie erscheint vollständig gleichlautend im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Arnold v. Bruck (Ott I Nr. 15) und in den Babstschen so wie anderen einstimmigen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts. (Das Schumannsche von 1539 hat sie etwas verflacht.) Erst gegen Ende des Jahrhunderts änderte man den eigenthümlichen Rhythmus des Schlusses, wie auch der unten folgende vierstimmige Satz von 1604 zeigt.

Die Melodie erscheint aber auch in etwas veränderter Gestalt als der Ton: „Het voer ein knaepken over Ryn“ zu Psalm 45 in den Souterliedekens.

Dorisch



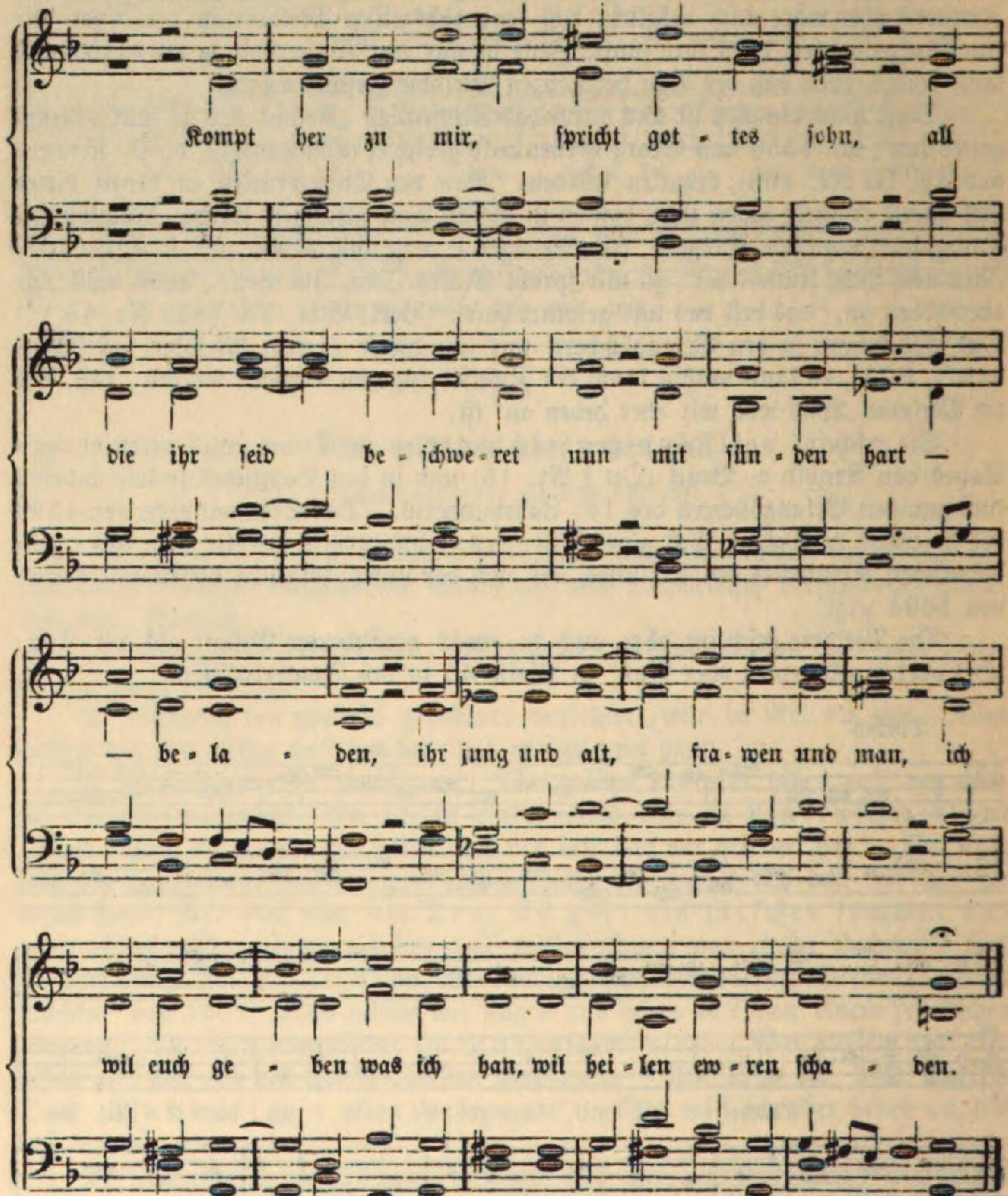


Ott I Nr. 15, Babstsches Gesangbuch seit 1545 u. s. w.; s. oben.

---

*) Den bei Wackernagel l. c. angeführten Druck v. J. 1530, der keine Tonangabe, aber dafür die Noten selbst enthält, habe ich leider nicht gesehen.

B. Satz von Hieronymus Prätorius.



Nach dem Melodeyen Gesangbuch, Hamburg S. Rüdinger 1604.

Was wöllen wir singen und heben an.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

CVI.

Was wöllen wir singen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, ausserlesene Newe Lieder, allen Jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrawen, zum newen Jar getruckt mit jhren Melodeyen, sampt einem Register. Vormals nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII." 8⁰. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieses Lied seine eigene Melodie. Diese Angabe beruht doch schwerlich auf dem Umstand, daß der Herausgeber die so verbreitete Melodie „Kompt her zu mir ꝛc. im Ton Was wöll wir aber heben an" nicht sollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich sei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit jhren Melodeyen" leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien selbst dort mit abgedruckt wären, sondern nur, daß sie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben versehen sind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgesetzt.

CVII.

Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 408, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgesprochen, daß mit des „Wyßbecken ton" ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichniß) gemeint sei. Da uns aber ein Hans Wispeck „zů Wien in Oesterreiche, ain ritter an des künges hof" als Dichter bekannt ist, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons sang, so scheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit seiner Melodie vielmehr diesem Ritter Hans Wisbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton" und dem Ton „Es geht ein frischer Sommer daher" dieselbe Melodie gemeint sei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wispeck, von dem der Ton ursprünglich seinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein frischer somer daher, da werdt ir hören newe mer" als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geistliches Lied „ins weißbecken thon" (Wackernagel Bibliogr. Nr. CIX) diesen Eingang hat. Es findet sich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieser Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein frischer somer daher", theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des ersteren Tones in unserer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein frischer sommer daher
do werdt ihr hören newe mehr.
Nr. 588: Es geht ein frischer sommer daher,
und wolt ihr hören newe mehr ꝛc.
Nr. 441: Vernembt, ir werden christenleut,
wie sich wol in des meien zeit ꝛc.

Der „frische sommer" allein klingt durch in folgenden:

Nr. 389: Es nahet sich der summerzeit,
da erhůb sich mancher seltsamer streit.

Nr. 552: Mich wundert sehr, was glück und ehr
der churfürst mit so großem heer
im winter wil erjagen;

d. h. mich wundert, daß er zu Feld zieht, ehe man noch vom „frischen sommer" singen kann.

Die Ankündigung der „newen mehr" allein findet sich in folgenden Eingängen:

Nr. 383: Und wölt ir hören ein neu gedicht.
„ 392: Nun wölt ir hören ein newes gedicht.
„ 457: Hört, lieben herrn, ein new gedicht.
„ 550: Nu höret zu ein newes gedicht.
„ 582: Nun hört von mir ein new gedicht.
„ 579: Nun wolt ir horen ein neuwes lied.
„ 374: Ir herren wolt ir schweigen still
und hören, was ich singen will.
„ 464: Was wöllen wir aber heben an.
„ 549: Nun wöllen wirs aber heben an.

Daran reihen sich nun ganz ähnlich folgende Anfänge von Liedern im Weißbeckenton; einerseits:

Geistl. Lied (s. o.): Es get ein frischer sumer daher.
Nr. 322: Mancher freut sich der sumerzeit
so frewe ich mich ains großen streit,
Nr. 371: Ain schafstal und ain gůter hyrt,
das götlich wort die ursach pürt,
die zeit ist schier vorhanden.

Andererseits:

(Nr. 107: Wolt ir hören newe mehr.)
„ 348: Was wöl wir aber heben an.
„ 354: So wil ichs aber heben an.

Liegt in dem durch diese Eingänge sich ziehenden Faden eine nicht abzuweisende Unterstützung für die Annahme, daß beide Töne dieselbe Melodie bezeichnen, so wird man dennoch wieder zweifelhaft durch die Tonangabe von Nr. 441: „In des Wißpecken ton, oder: Es get ein frischer summer". Zwar kommen bekanntlich Fälle vor, in denen mit einem solchen „oder" wirklich zwei Namen derselben Melodie aufgeführt werden für den Fall, daß der Leser die Melodie unter dem einen derselben nicht kennen sollte: vgl. Bd. III S. 217 Anm.; Nr. 407 Tonangabe. Nach dem Sprachgebrauch wäre also eine solche Auslegung auch hier zulässig. Aber es ist freilich nicht eben wahrscheinlich, daß um 1532 der beliebte Weißbeckenton einem Dichter oder Drucker unbekannt genug erschienen wäre, um noch eine zweite Bezeichnung daneben für nöthig zu halten.

CVIII.

Wer da stürmen und streiten wil.

Oder:

Wer streiten und wil stürmen an.

Ton von Nr. 548, 1547. Nr. 551, 1547. Nr. 582, 1549. 615, 1553.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

CIX.

Wer in krieg will ziehen der muß gerüstet sein.

Ton von Nr. 569, 1548.

Es ist Jörg Graffs Lied „Von dem Lantzknecht auff der steltzen"; Weller, Ann. II. Nr. 44, Wack., Bibl. Nr. 127 B, im Ton des Schüttensam.

CX.

Wiewol ich bin ein alter gris.

Nr. 210, 1499, „Der alt gris". Als Tonangabe kommt diese Melodie aber in Drucken des 16. Jahrhunderts schon für Lieder vor, die älter als der „alt gris" selbst sind; nämlich Nr. 139, 1476 und Nr. 142, 1476. Ferner Ton von Nr. 430, 1531. Nr. 432, 1531. Nr. 433, 1531. Nr. 461 b, 1536.

Vgl. in Betreff der Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zum sturm und streit", Ton LXXXVII.

CXI.
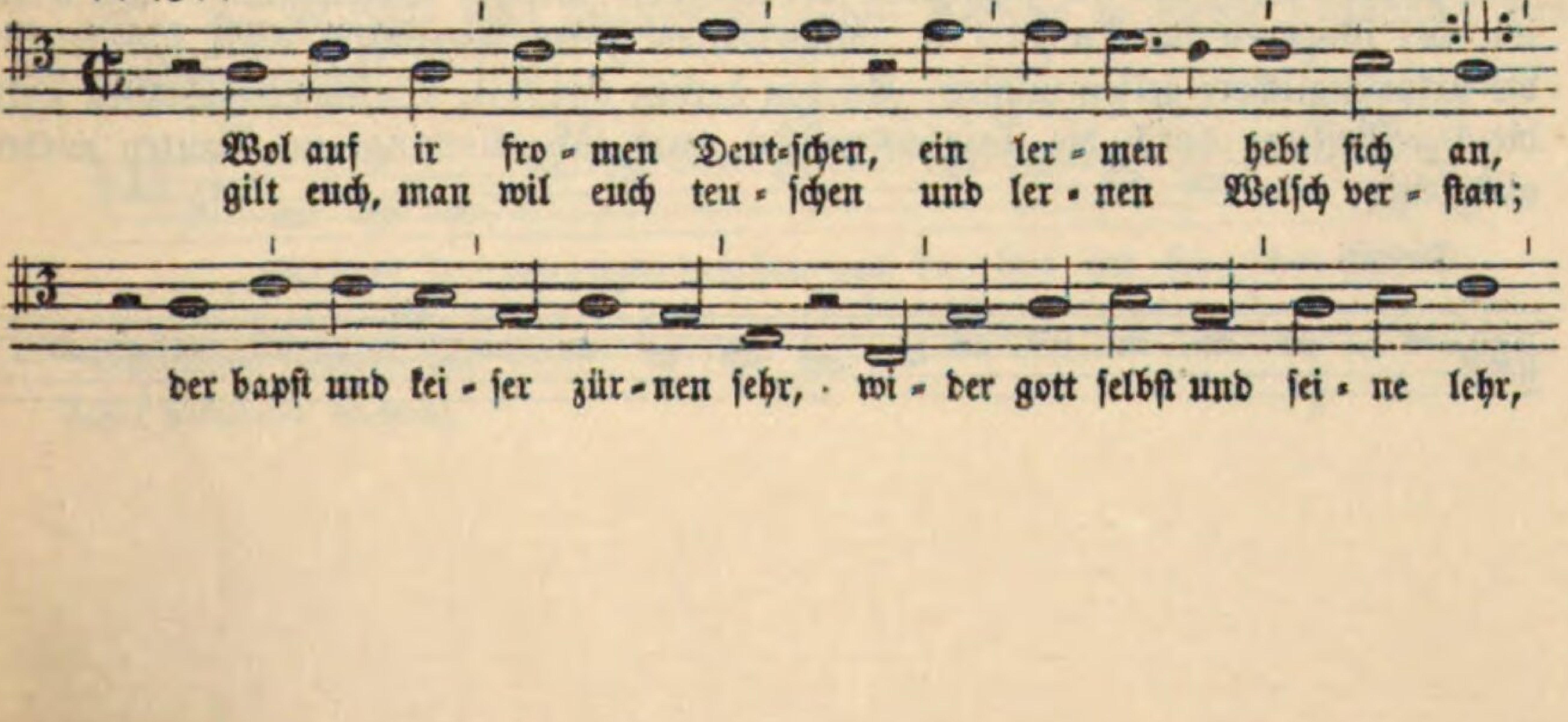
Wol auf ir fromen Deutschen.
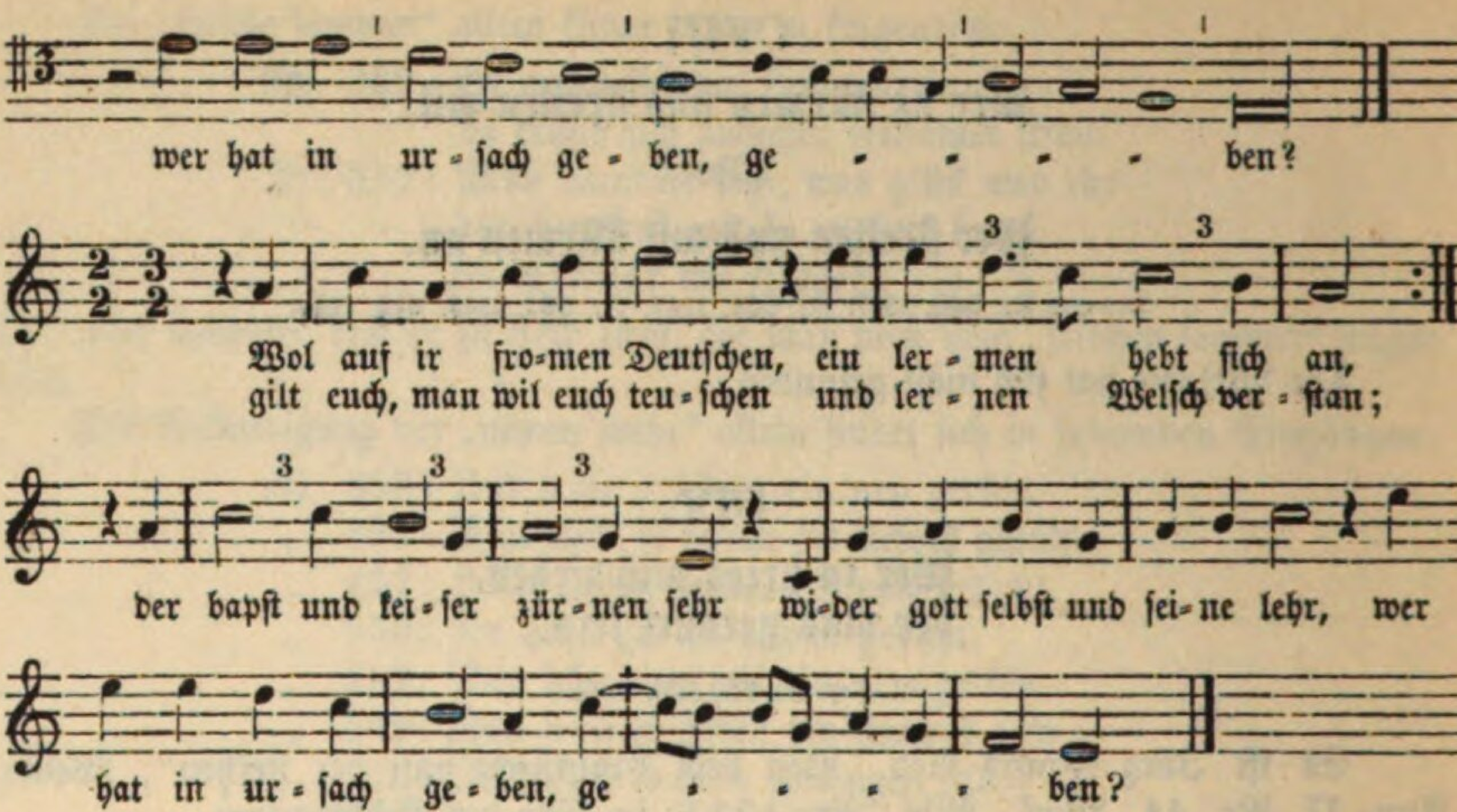
Nr. 527, 1546.

Die Melodie steht, weil es eine neue war, in dem Druck des Liedes.

Im Auftact des zweiten Theils habe ich mir erlaubt, die Semibrevis, welche allerdings für die $^4/_2$-Messung nöthig ist, in der Uebertragung in eine Minima zu kürzen.

Phrygisch.





6 Bl. 8°. 1546; Qu. von Nr. 527.

CXII.

Wol auf ir landsknecht alle,
seid frisch und guter ding.

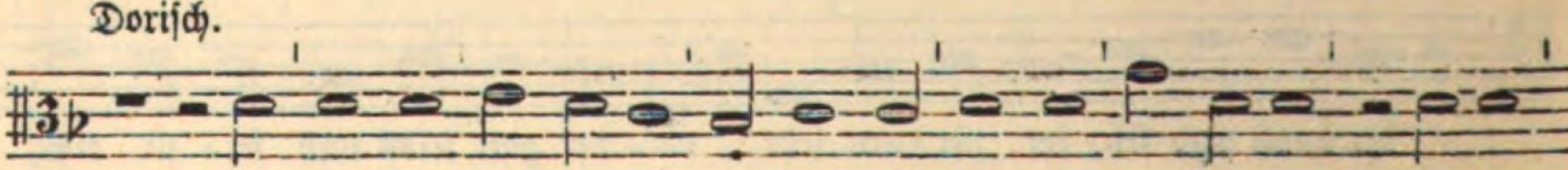
Oder:
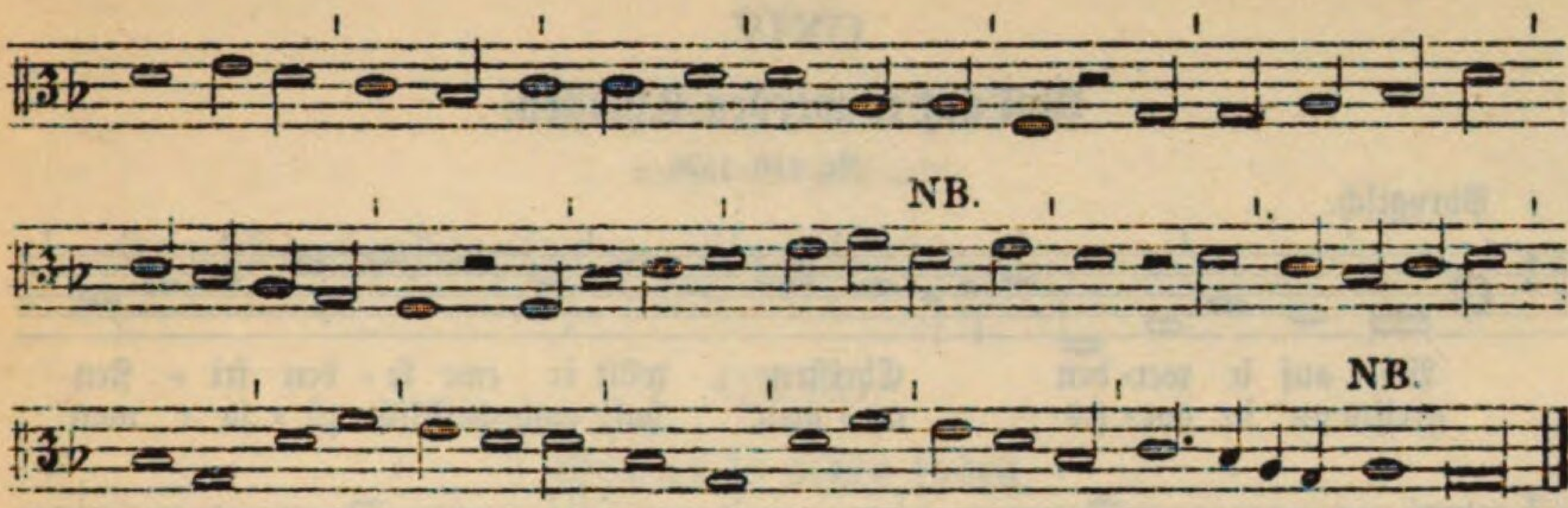
Wol auf ir kriegsleut alle,
seid frisch und guter ding.

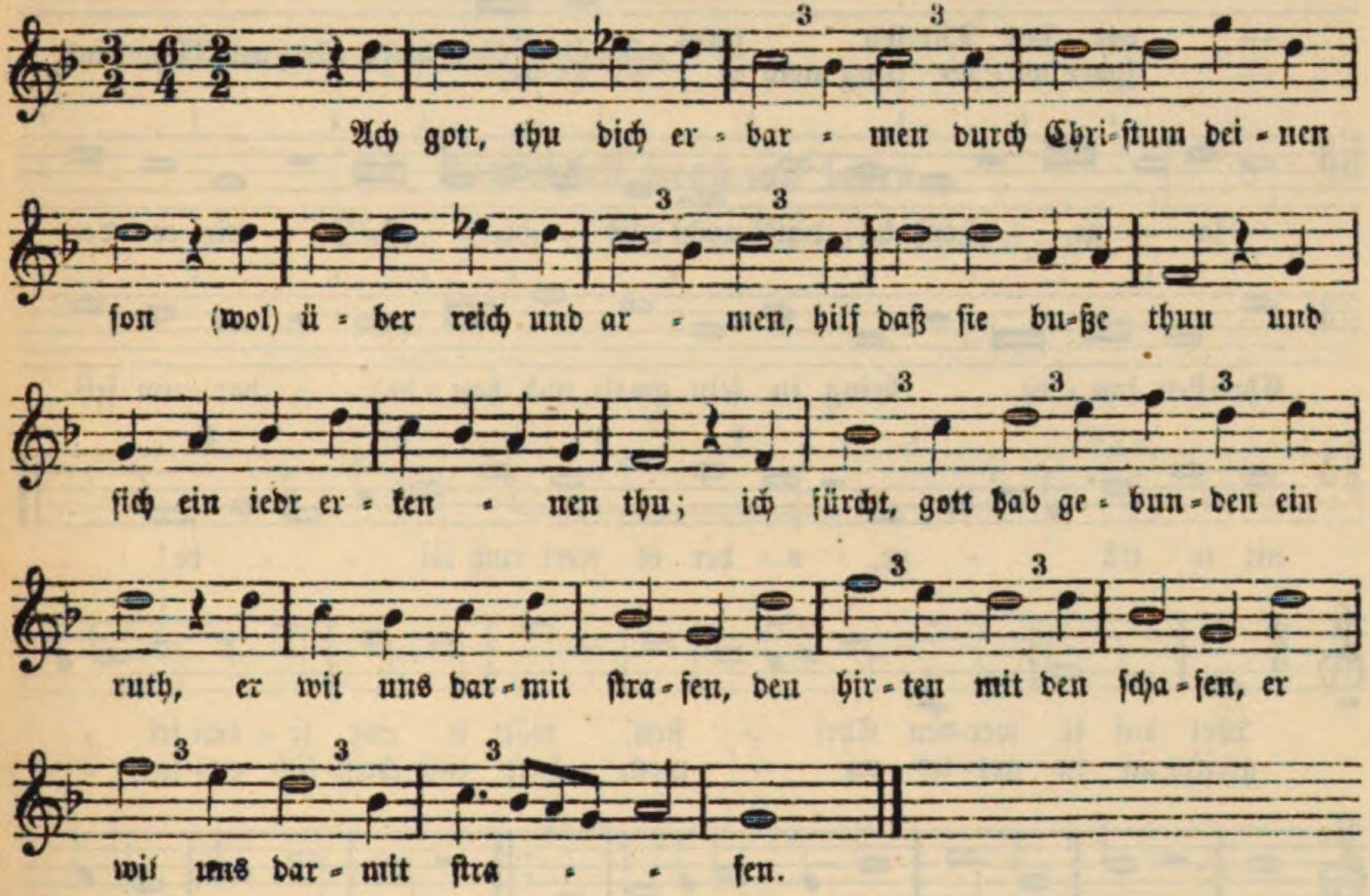
Erscheint als Ton 1) von siebenzeiligen Liedern: Nr. 301, 1516. Nr. 527, 1546. 2) von achtzeiligen Liedern: Nr. 497, 1543. Nr. 531, 1546. Dazu kommt noch, daß uns die Melodie durch ein geistliches Lied von neunzeiligem Bau erhalten ist. Diese neunzeilige Form beruht auf der Wiederholung einer Musikzeile, wie die vorliegenden Aufzeichnungen auf erwünschte Weise erhärten: denn in der hier folgenden Aufzeichnung aus dem Dresd. Cod. M. 53 ist die letzte Musikzeile zweimal gesetzt, in der bei Tucher Nr. 378 abgedruckten Zinkeisenschen Form dagegen die vorletzte Melodiezeile. Dagegen muß bei siebenzeiligen Liedern, wenn sie auf diese Melodie gesungen werden, die fünfte Verszeile wiederholt werden.

Das erwähnte geistliche Lied erschien zuerst 1556 mit der Tonangabe: „Frisch auf ihr Landsknecht alle" (Winterfeld I 71). In dem nicht lange nachher geschriebenen Dresd. Cod. M. 53 steht über der Melodie dieselbe Bezeichnung. Sie wird, mit der jüngeren bei Tucher l. c. mitgetheilten Form verglichen, ohne Zweifel für die ursprünglichere gelten müssen. An den beiden mit NB. bezeichneten Stellen wird die $^4/_2$=Messung durch die Triolen gestört, was sich allerdings im Ganzen wieder ausgleicht.

Dorisch.







Dresdener Bibl. Cod. M 53.

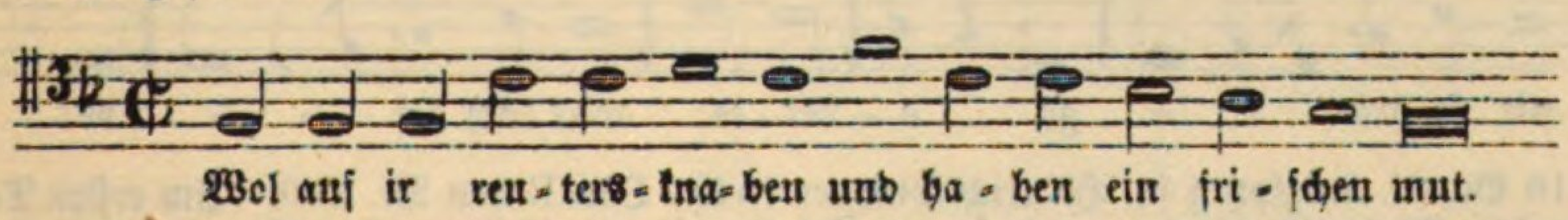
CXIII.

Wol auf ir reutersknaben.

Ton von Nr. 316, 1519 Nr. 449, 1534.

Es ist **nicht**, wie in der Anmerkung zu Nr. 316 aus der Strophenform voreilig geschlossen ward, der Reuterton „Von erst so wöll wir loben", Ton XCIX.

Von der Melodie habe ich nur folgenden Anfang in einem Quodlibet von Schmeltzel gefunden:
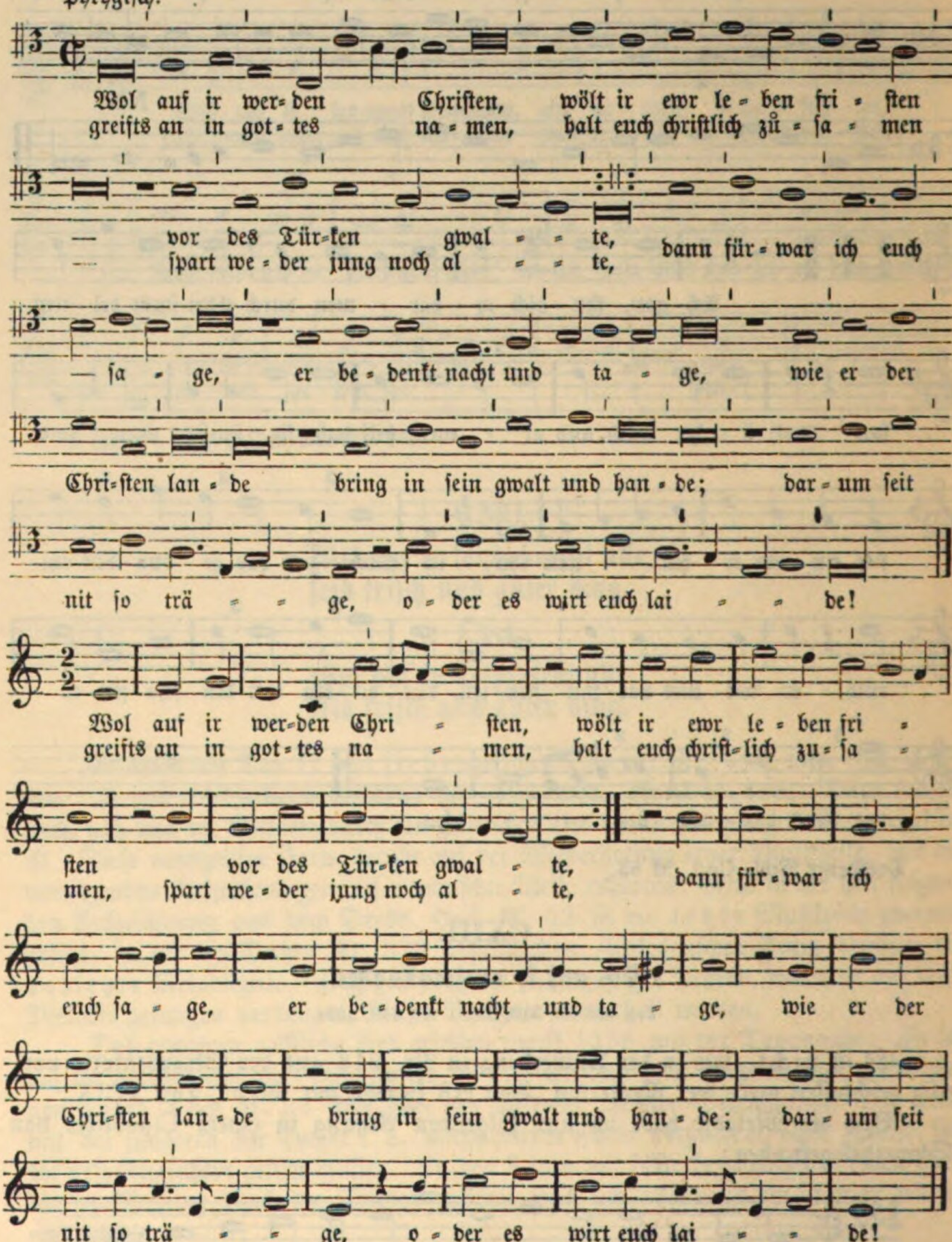


Schmeltzel, Quodl. Nr. 20.

CXIV.

Wol auf ir werden Christen.

Nr. 410, 1526.

Phrygisch.



10 Bl. 4⁰. Augspurg bei Heinrich Stayner 1542; Qu. B von Nr. 410. Im ersten Tacte des zweiten Theils ist offenbar, wie in der Uebertragung geschehen, eine Semibrevispause zu ergänzen.

CXV.

Wol her gi landsknecht.

Ton von Nr. 566, 1517.

Es wird wol dasselbe Lied wie Ton CXII sein.

CXVI.

Wol nu to dissen tyden.

Nr. 568, 1517.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.
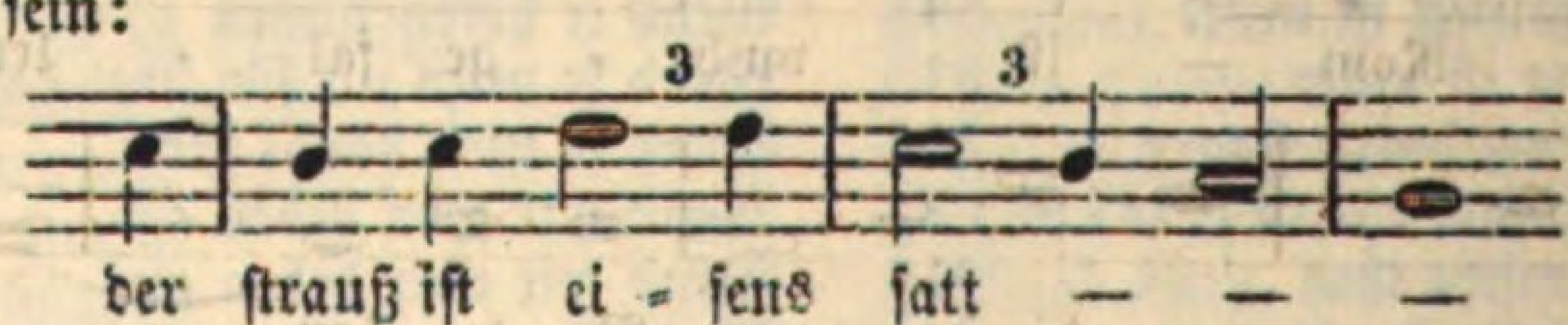
Zum ersten wend wir loben.

Siehe: Von erst so wöll wir loben.

Verzeichniß der Liedanfänge.

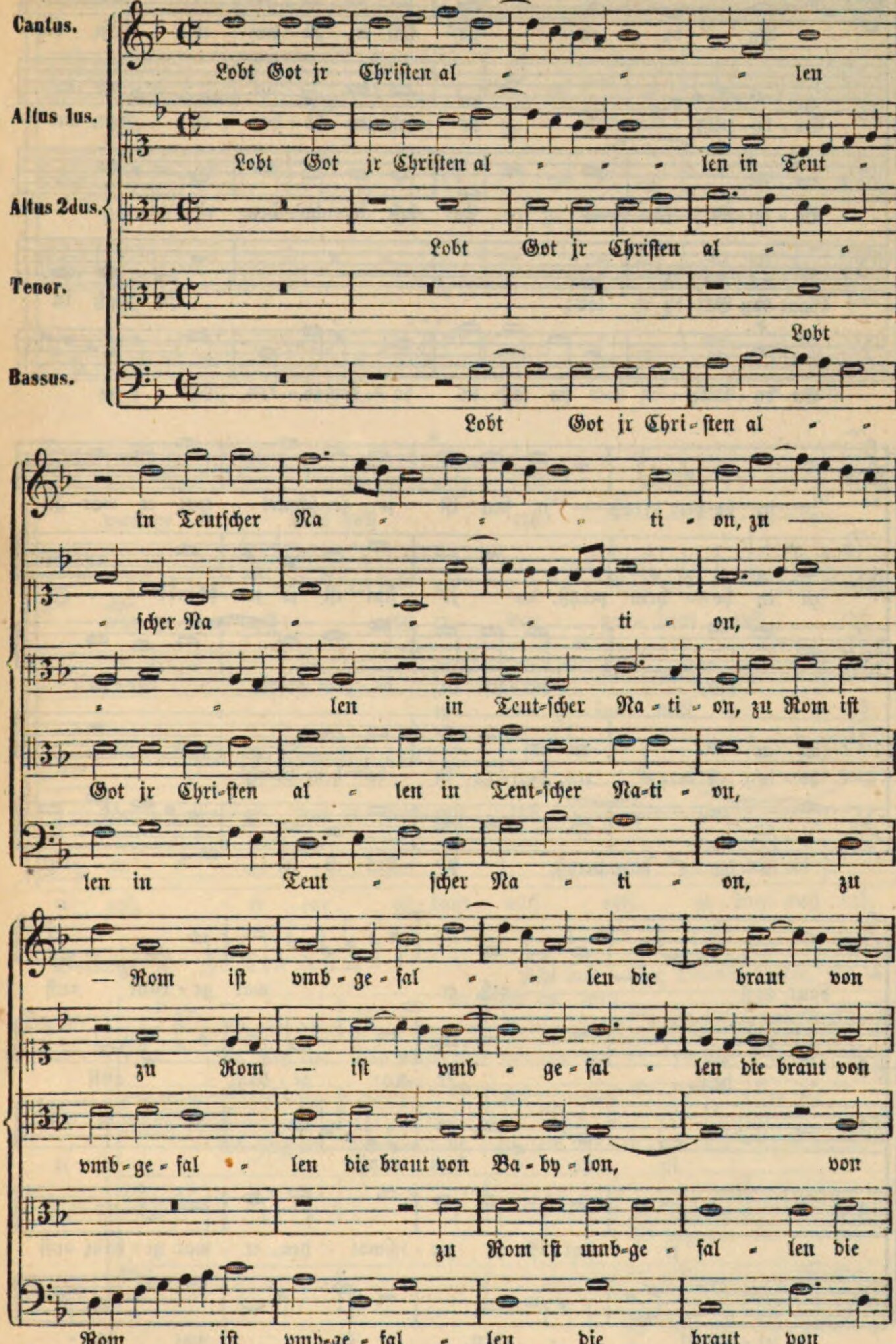
Berichtigung.

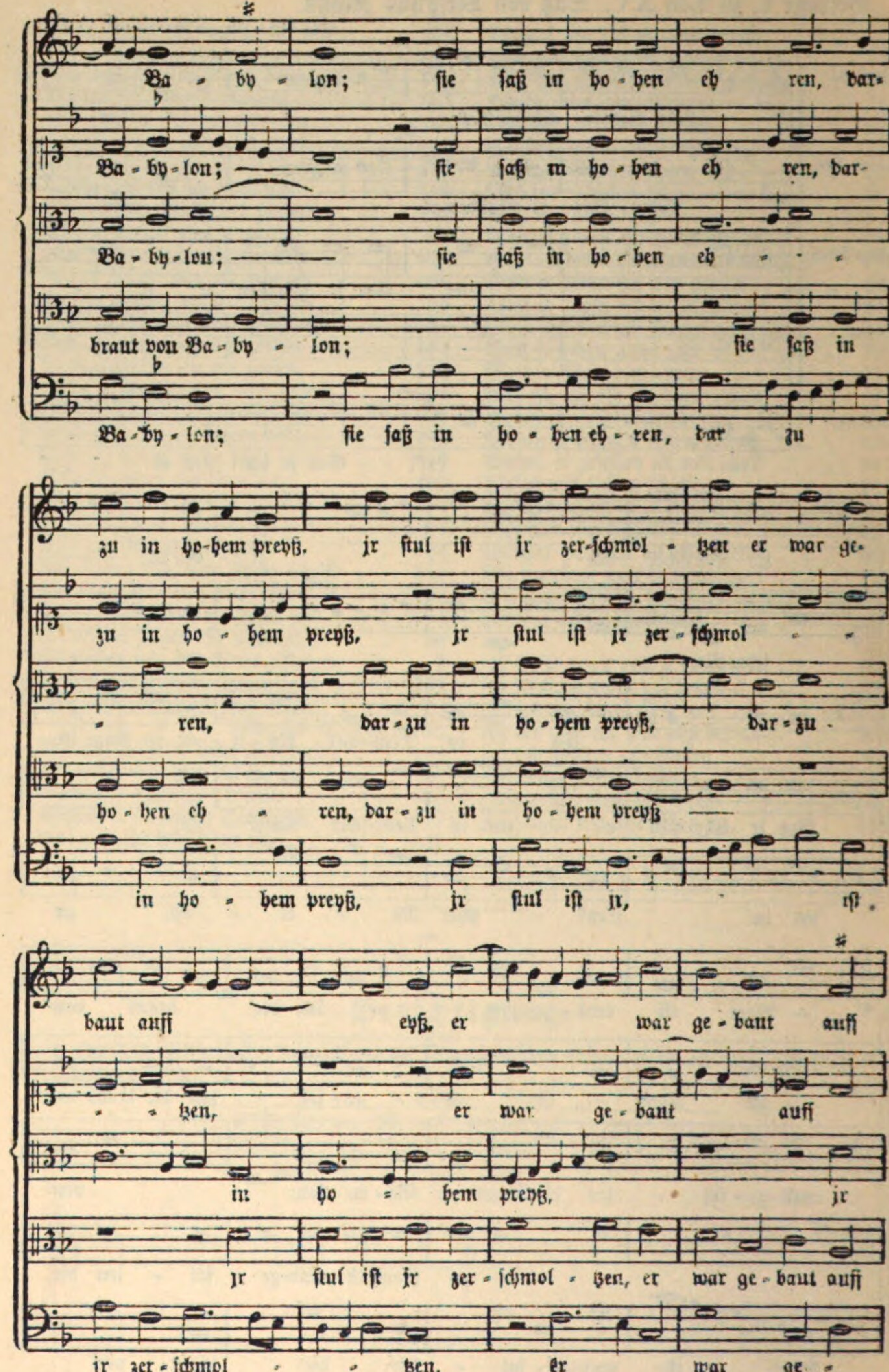
In Ton XX und der daraus auf S. 20 angeführten Phrase wird der Text auf folgende Art unterzulegen sein:
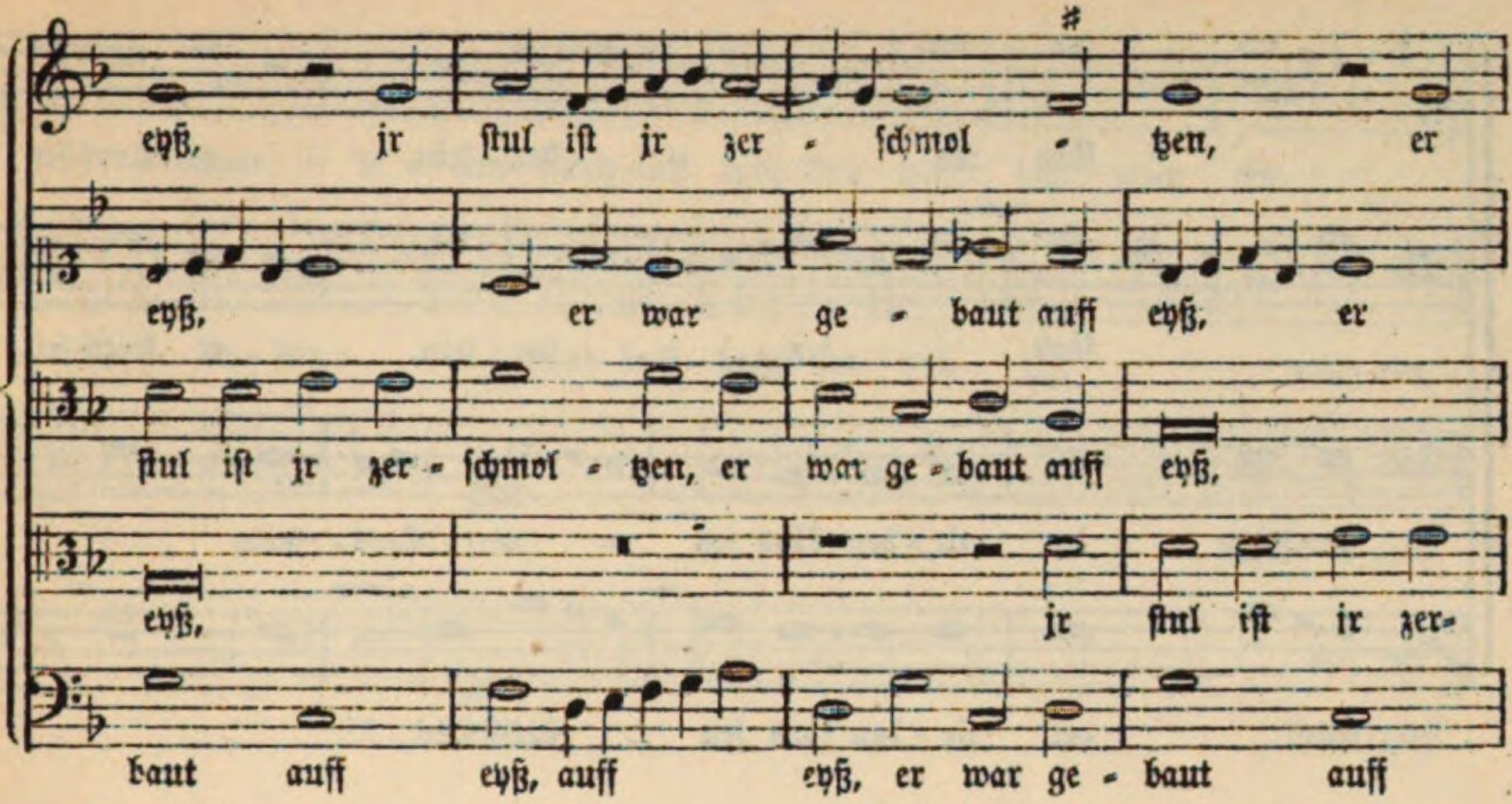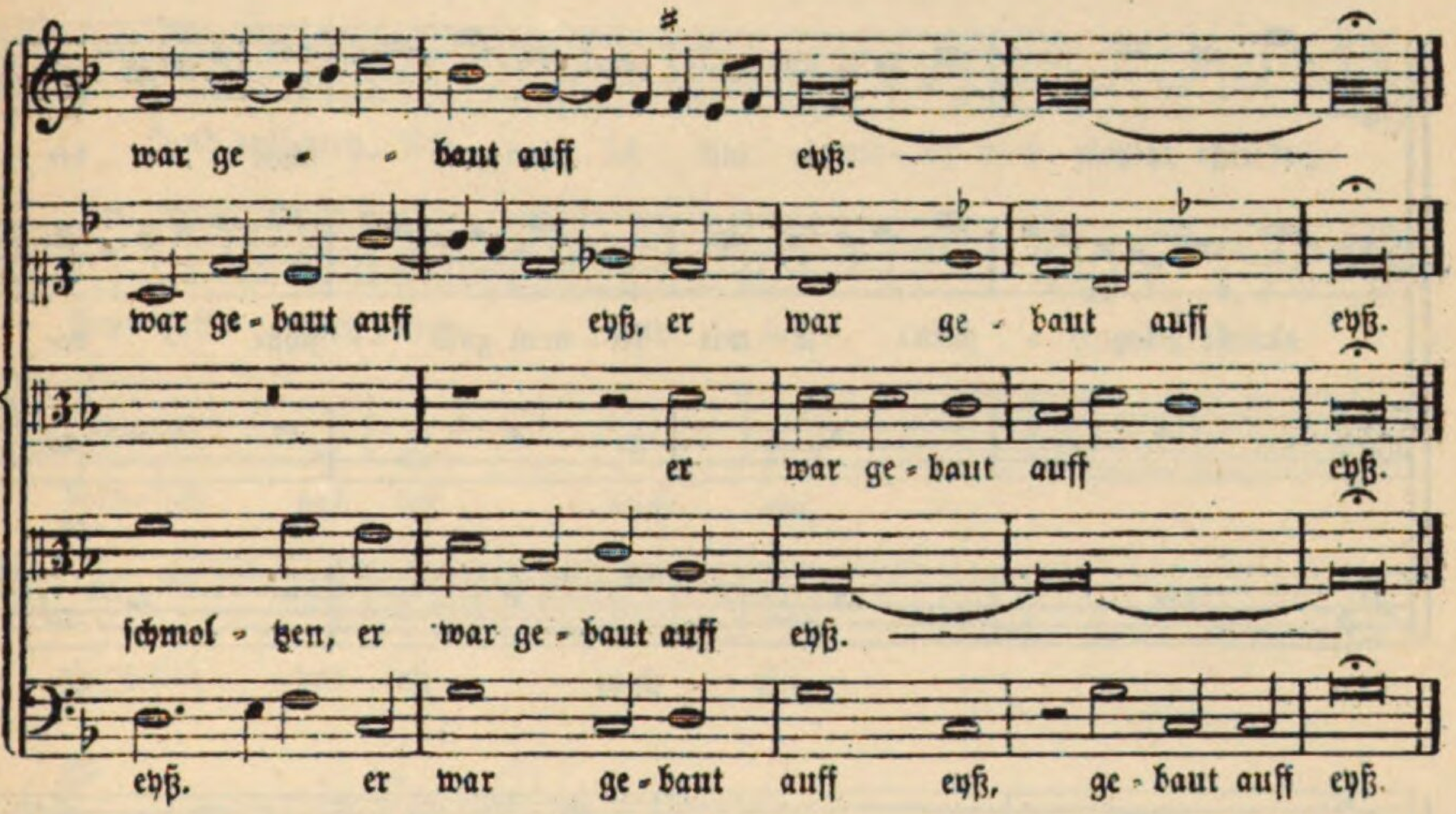


Beilage 1, zu Ton XV. Satz von Stefanus Mahu.

Ott III. Nr. 5 der fünfft. Lieder.
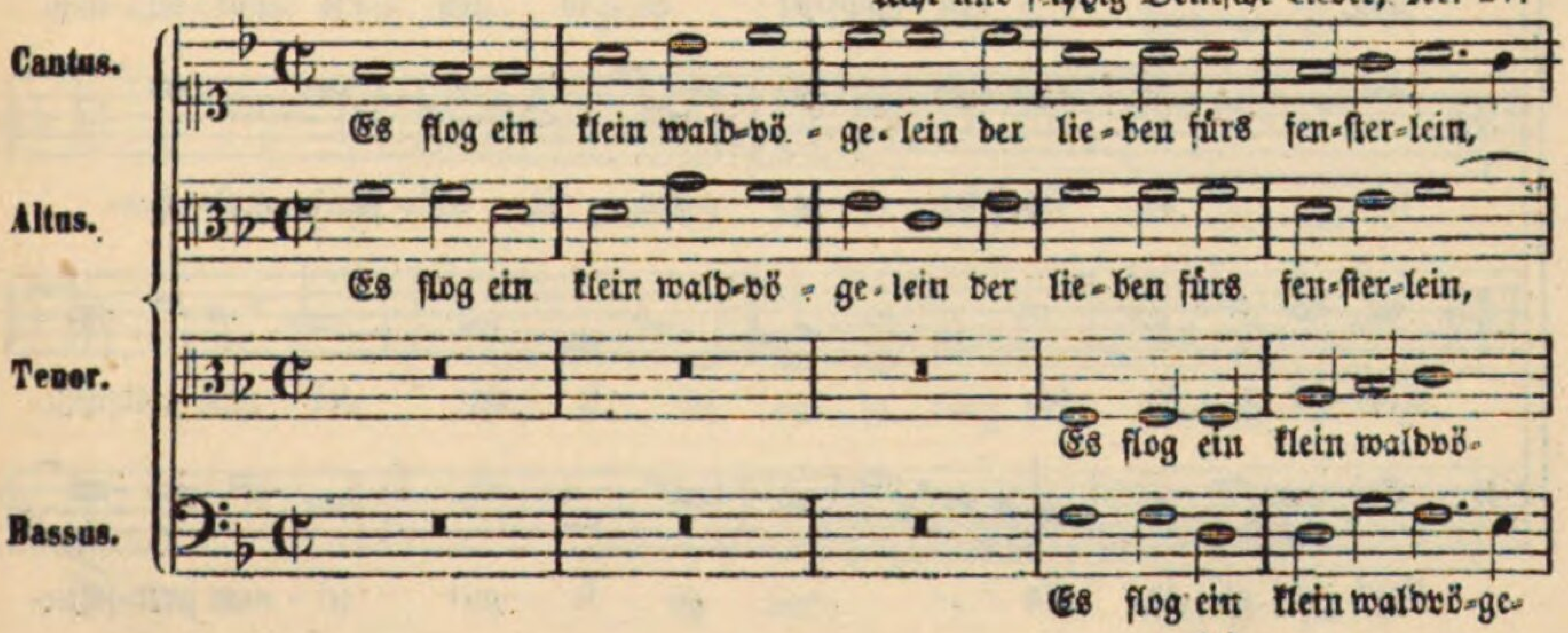



Ba - by - lon; sie saß in ho - hen eh ren, dar-
Ba - by - lon; sie saß in ho - hen eh ren, dar-
Ba - by - lon; sie saß in ho - hen eh - -
braut von Ba - by - lon; sie saß in
Ba - by - lon; sie saß in ho - hen eh - ren, dar zu
zu in ho-hem preyß. jr stul ist jr zer-schmol - tzen er war ge-
zu in ho - hem preyß, jr stul ist jr zer - schmol - -
- ren, dar - zu in ho - hem preyß, dar - zu -
ho - hen eh - ren, dar - zu in ho - hem preyß
in ho - hem preyß, jr stul ist jr, ist
baut auff eyß, er war ge - baut auff
- tzen, er war ge - baut auff
in ho - hem preyß, jr
jr stul ist jr zer - schmol - tzen, er war ge - baut auff
jr zer - schmol - - tzen, er war ge -

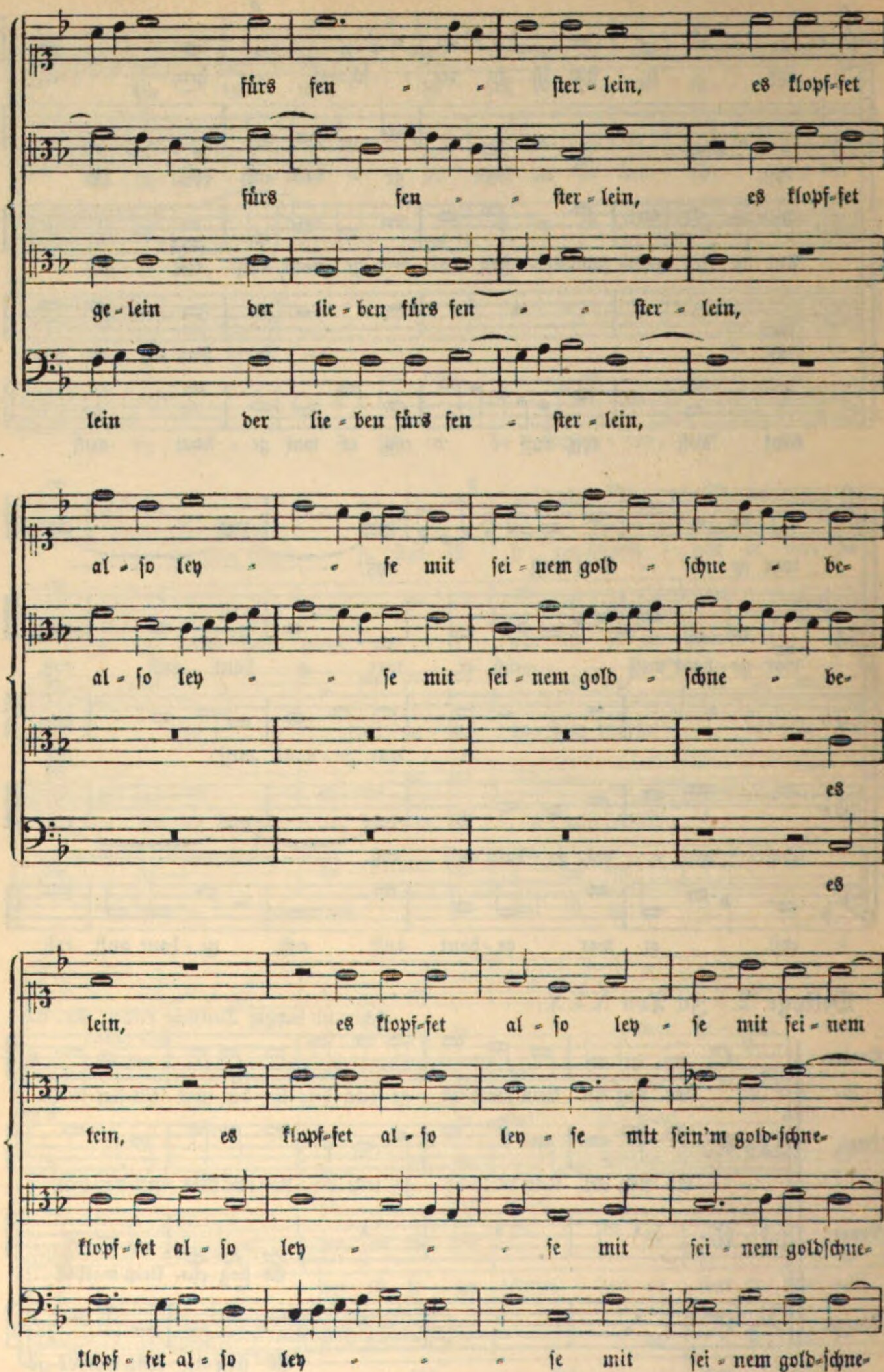


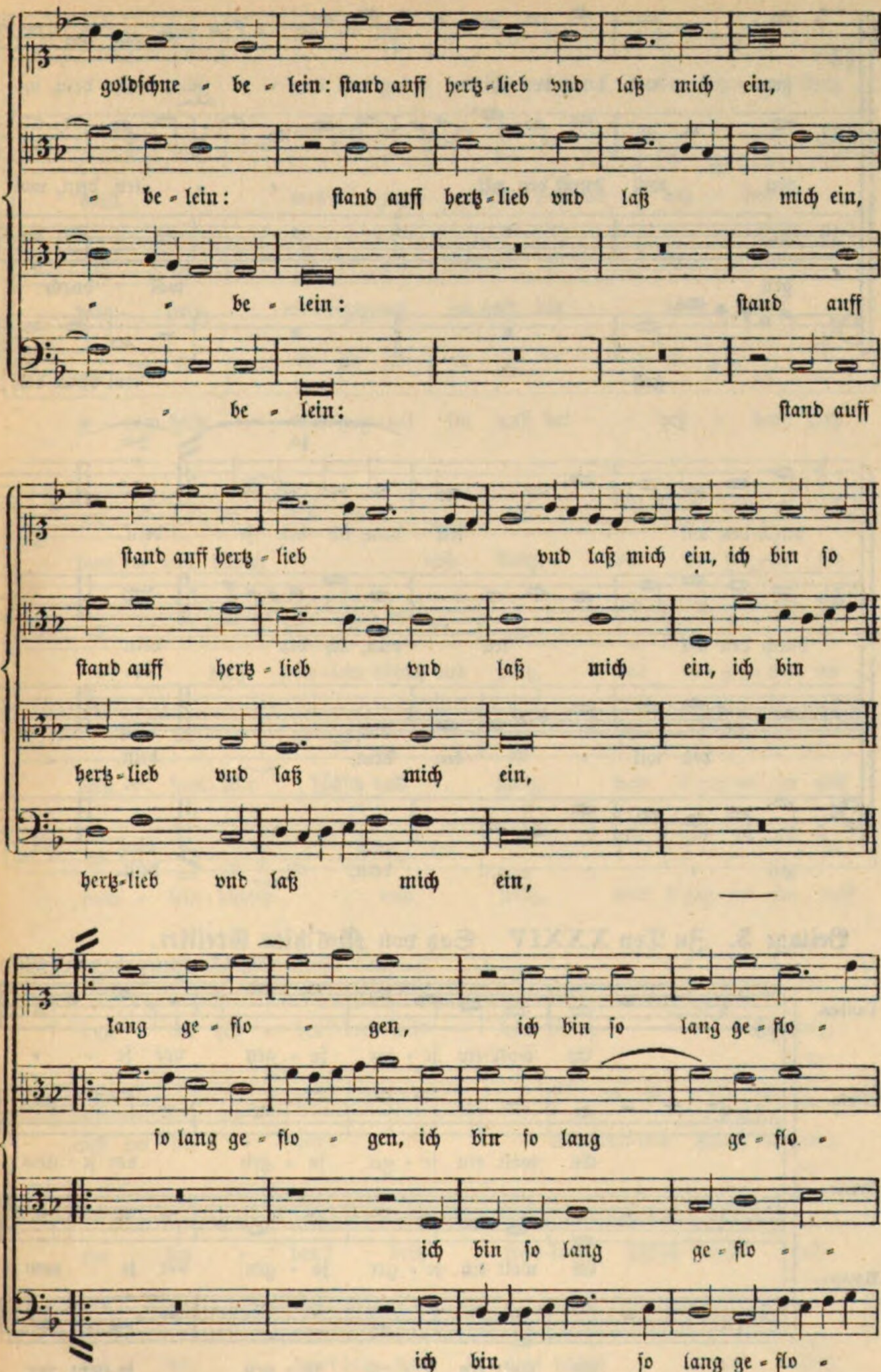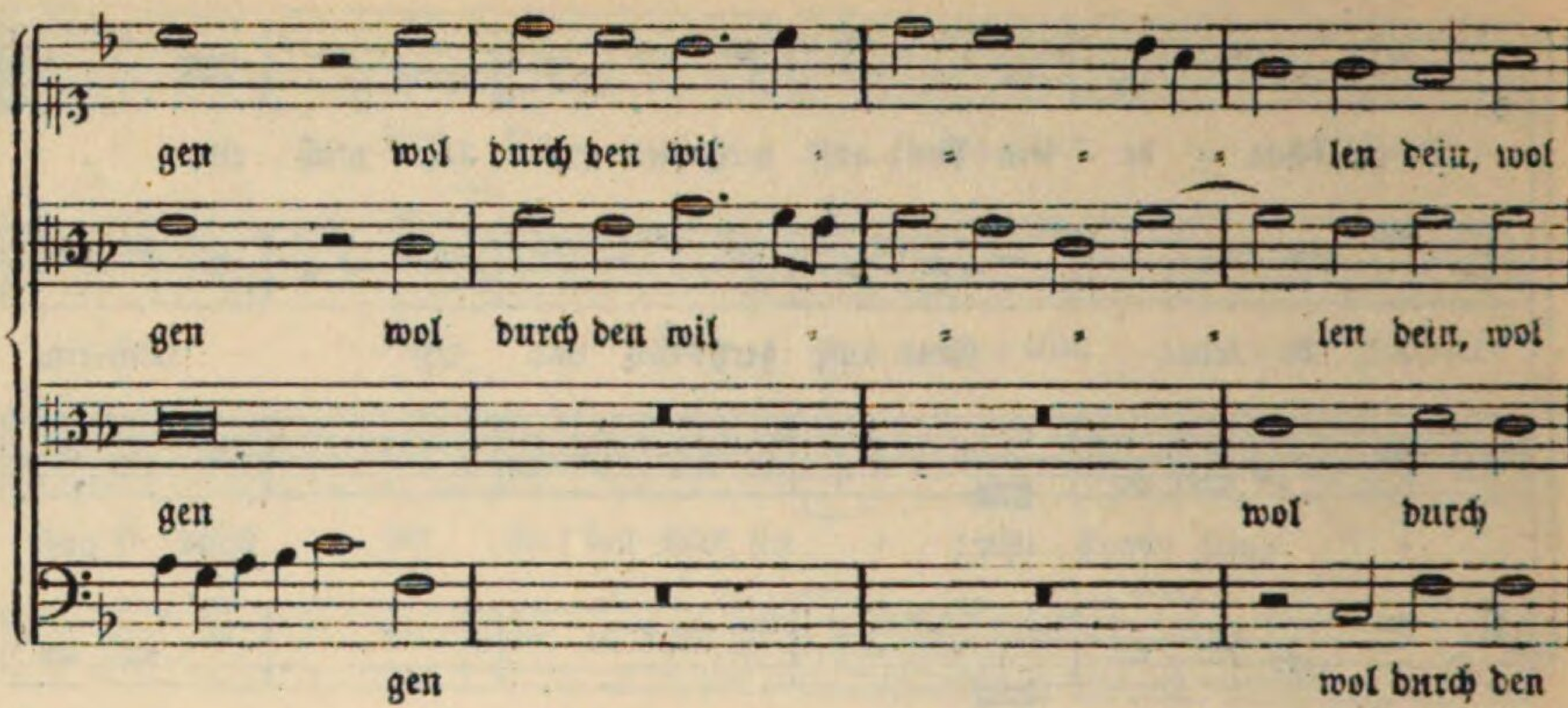


Beilage 2. Zu Ton XXX.
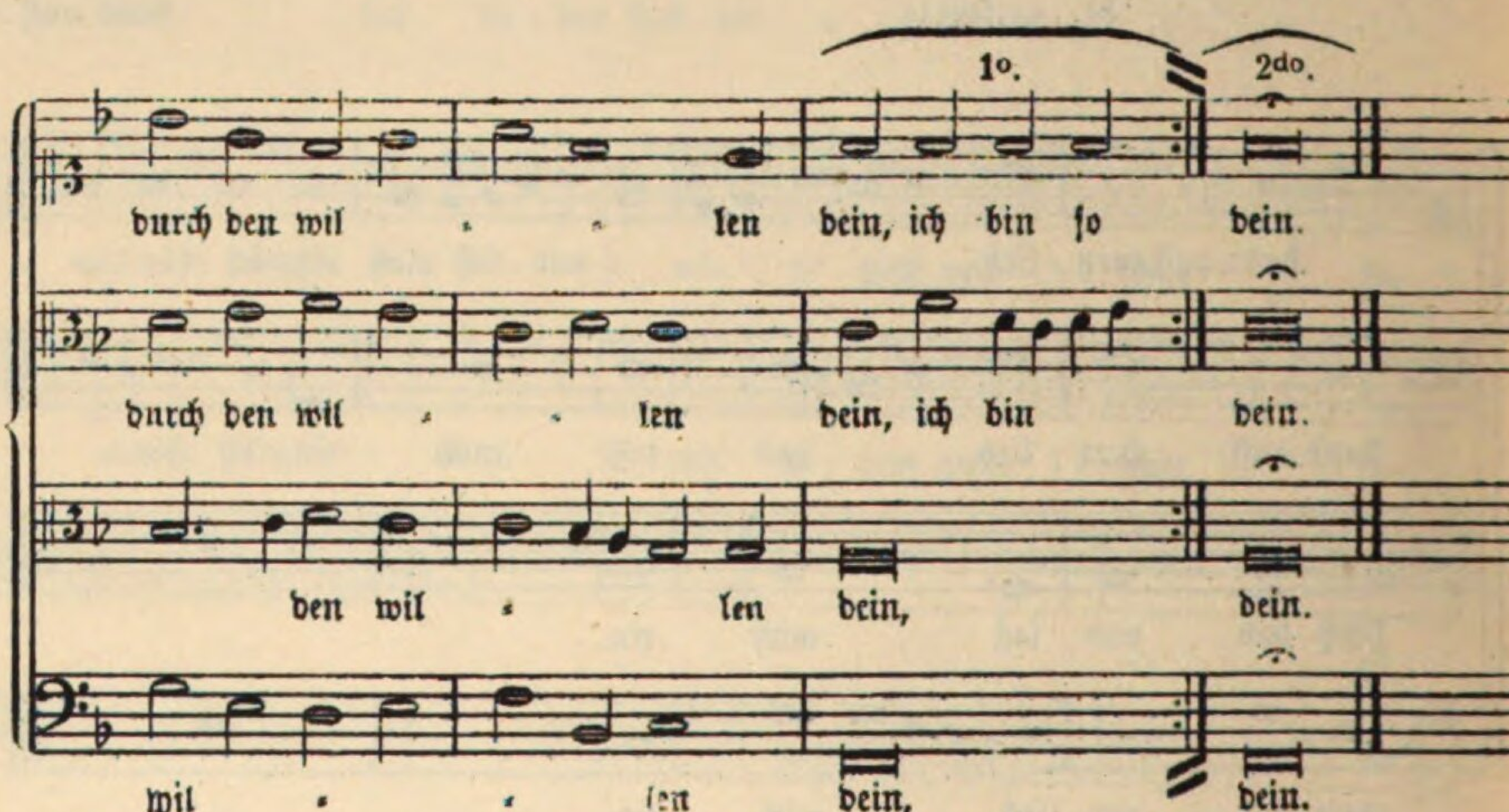
Acht und sechtzig Deutsche Lieder, Nr. 27.




fürs fen - - ster - lein, es klopf-fet
fürs fen - - ster - lein, es klopf-fet
ge - lein der lie - ben fürs fen - - ster - lein,
lein der lie - ben fürs fen - ster - lein,
al - so ley - - se mit sei - nem gold - schue - be-
al - so ley - - se mit sei - nem gold - schne - be-
es
es
lein, es klopf-fet al - so ley - se mit sei - nem
lein, es klopf-fet al - so ley - se mit sein'm gold-schne-
klopf - fet al - so ley - - - se mit sei - nem goldschue-
klopf - fet al - so ley - - - se mit sei - nem gold-schne-


goldschne - be - lein: stand auff hertz - lieb vnd laß mich ein,
- be - lein: stand auff hertz - lieb vnd laß mich ein,
- - be - lein: stand auff
- be - lein: stand auff
stand auff hertz - lieb vnd laß mich ein, ich bin so
stand auff hertz - lieb vnd laß mich ein, ich bin
hertz - lieb vnd laß mich ein,
hertz - lieb vnd laß mich ein,
lang ge - flo - gen, ich bin so lang ge - flo -
so lang ge - flo - gen, ich bin so lang ge - flo -
ich bin so lang ge - flo - -
ich bin so lang ge - flo -





Beilage 3. Zu Ton XXXIV Satz von **Matthias Greitter.**
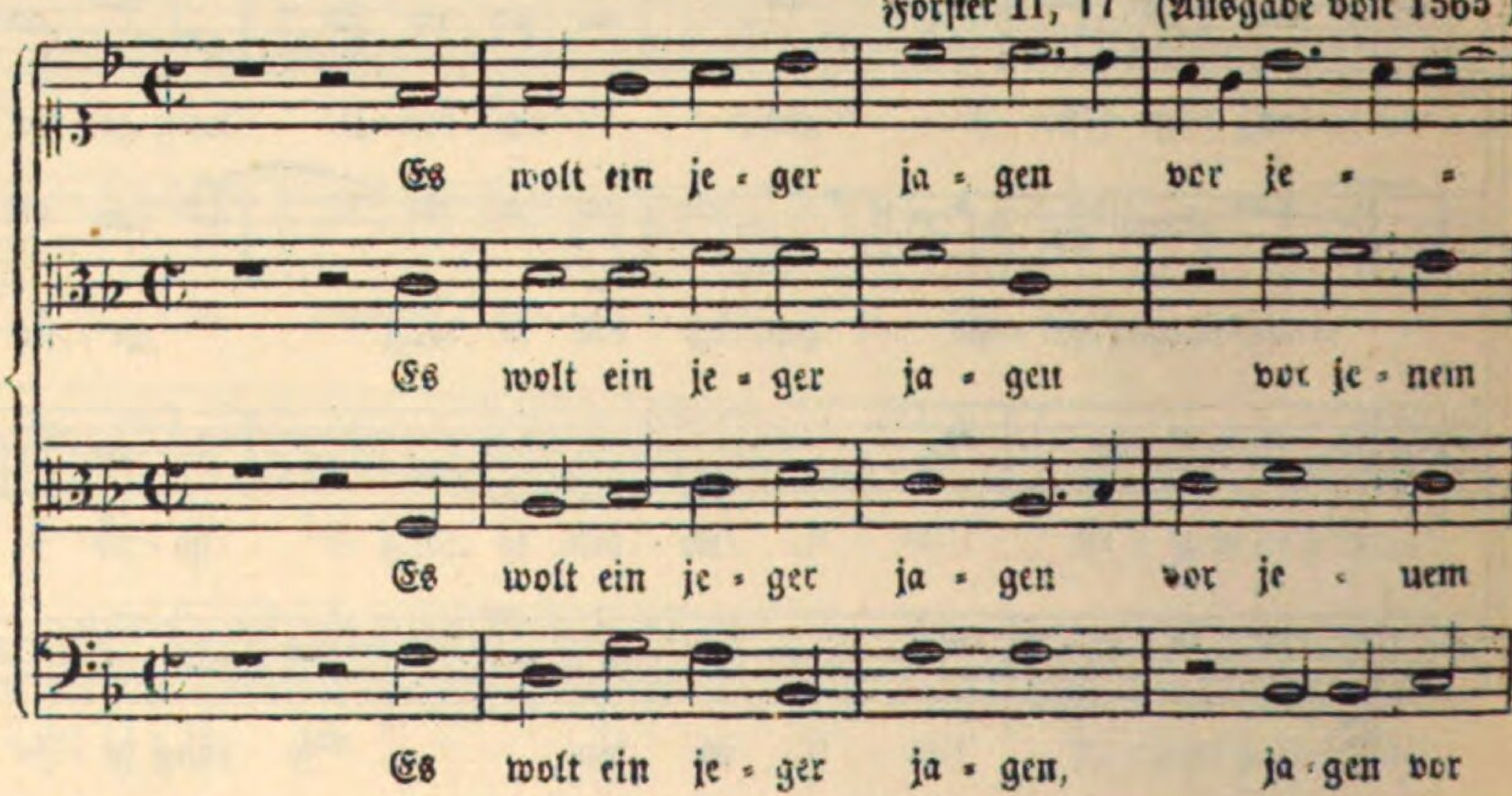
Forster II, 17 (Ausgabe von 1565)

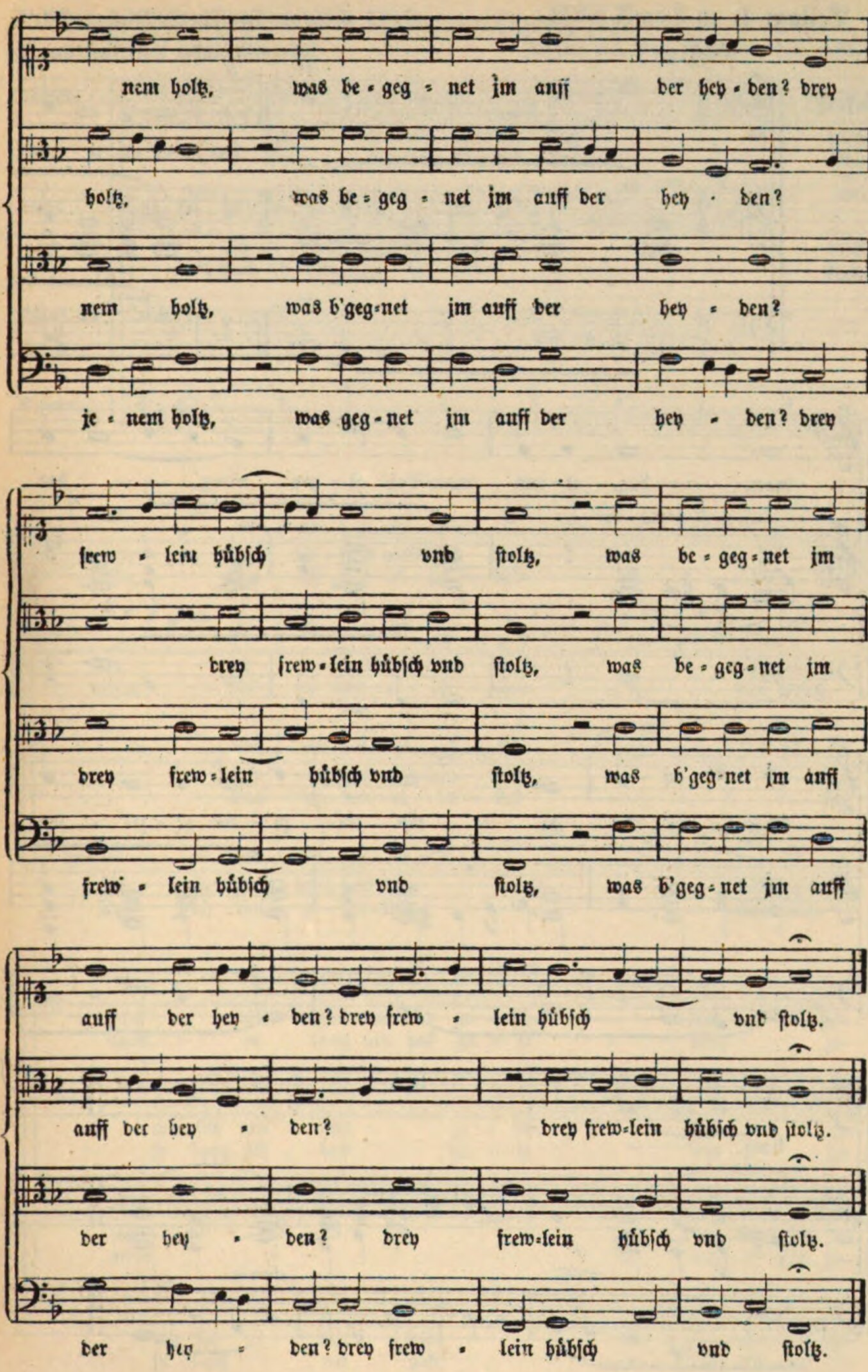
Cantus.

Altus.

Tenor.

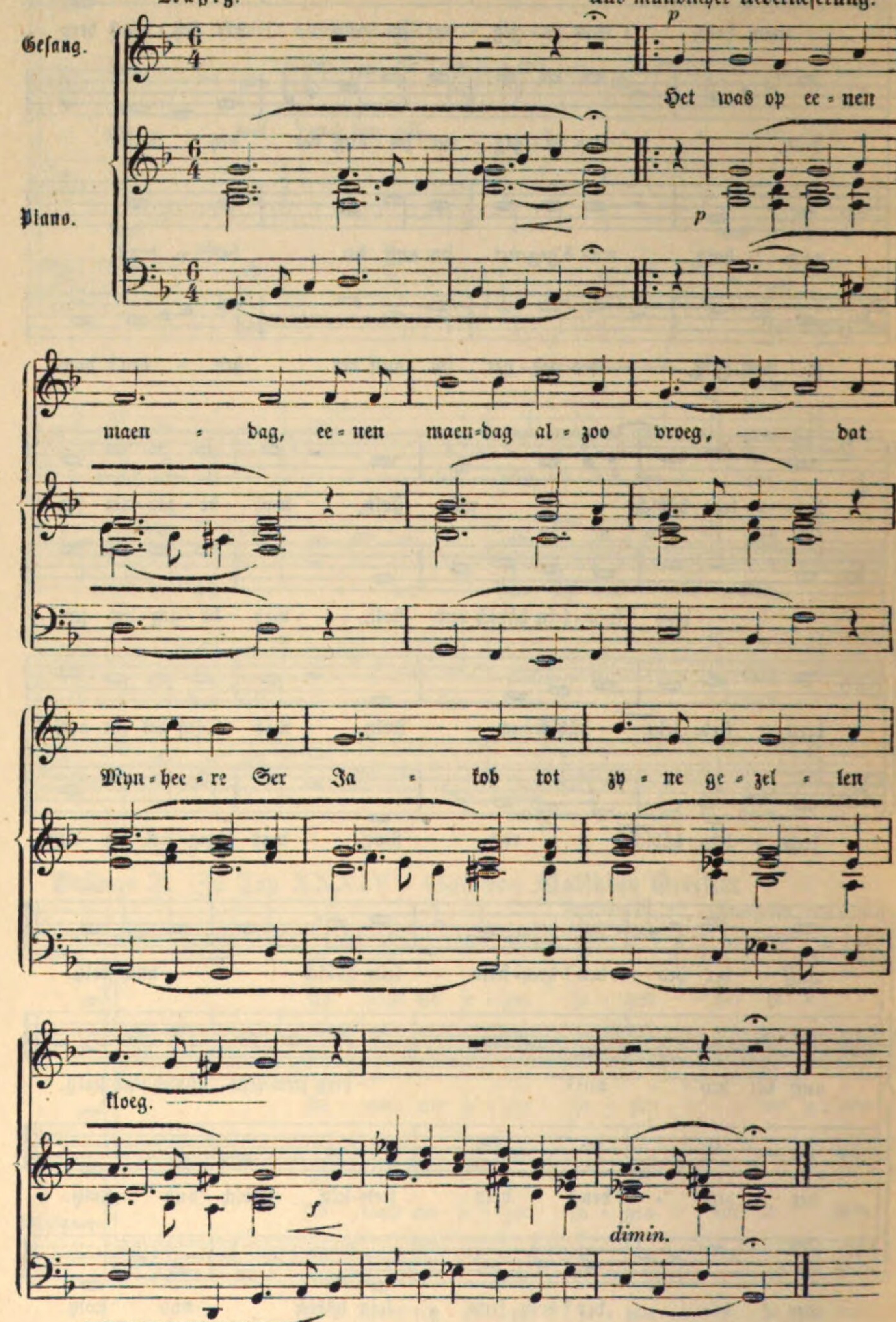
Bassus.




nem holtz, was be - geg - net jm auff der hey - den? drey
holtz, was be - geg - net jm auff der hey - den?
nem holtz, was b'geg-net jm auff der hey - den?
je - nem holtz, was geg - net jm auff der hey - den? drey
frew - lein hübsch vnd stoltz, was be - geg - net jm
drey frew - lein hübsch vnd stoltz, was be - geg - net jm
drey frew - lein hübsch vnd stoltz, was b'geg-net jm auff
frew - lein hübsch vnd stoltz, was b'geg - net jm auff
auff der hey - den? drey frew - lein hübsch vnd stoltz.
auff der hey - den? drey frew-lein hübsch vnd stoltz.
der hey - den? drey frew-lein hübsch vnd stoltz.
der hey - den? drey frew - lein hübsch vnd stoltz.
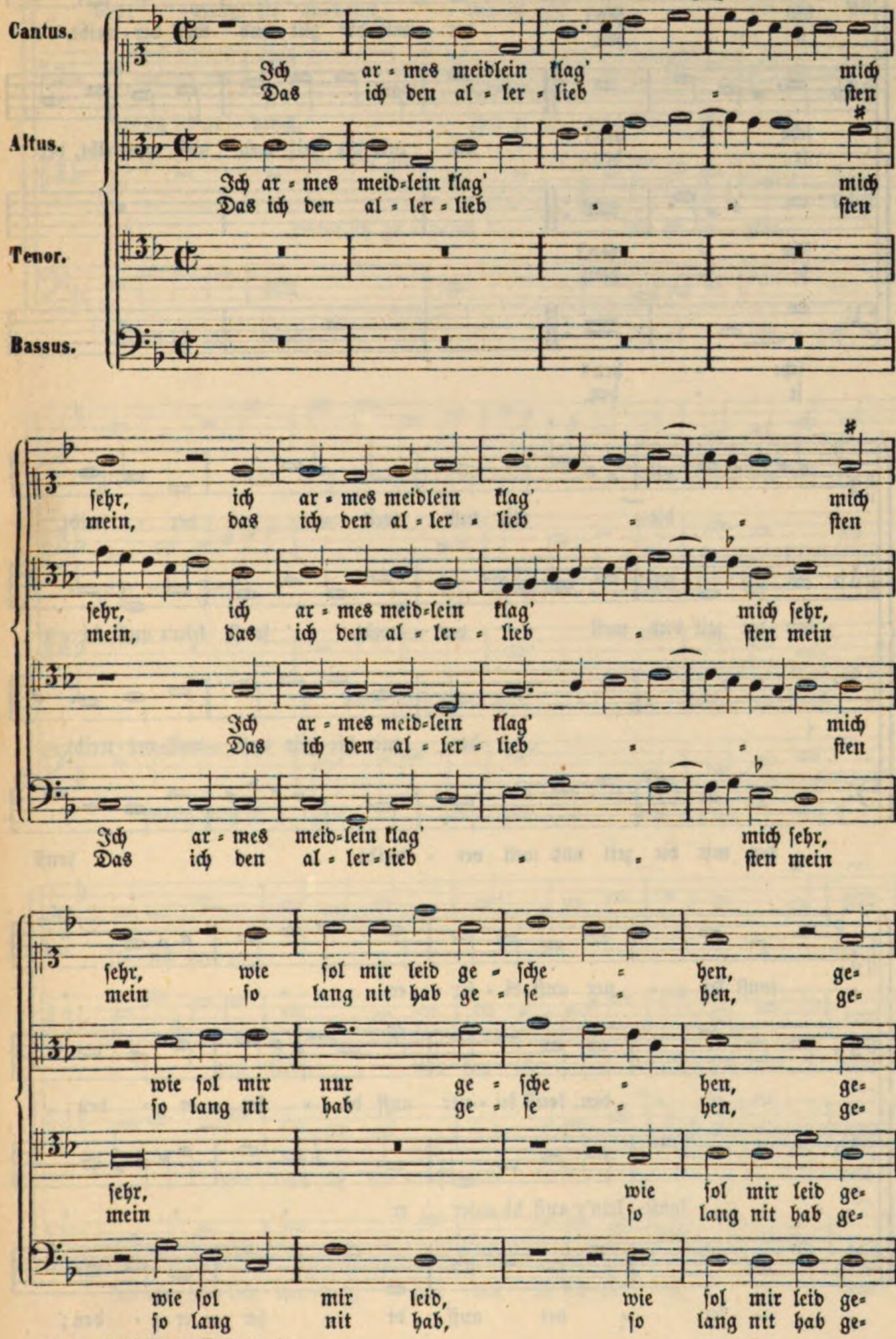
Beilage 4, zu Ton XLVII. F. W. Arnold: Deutsche Volkslieder, Heft 2.

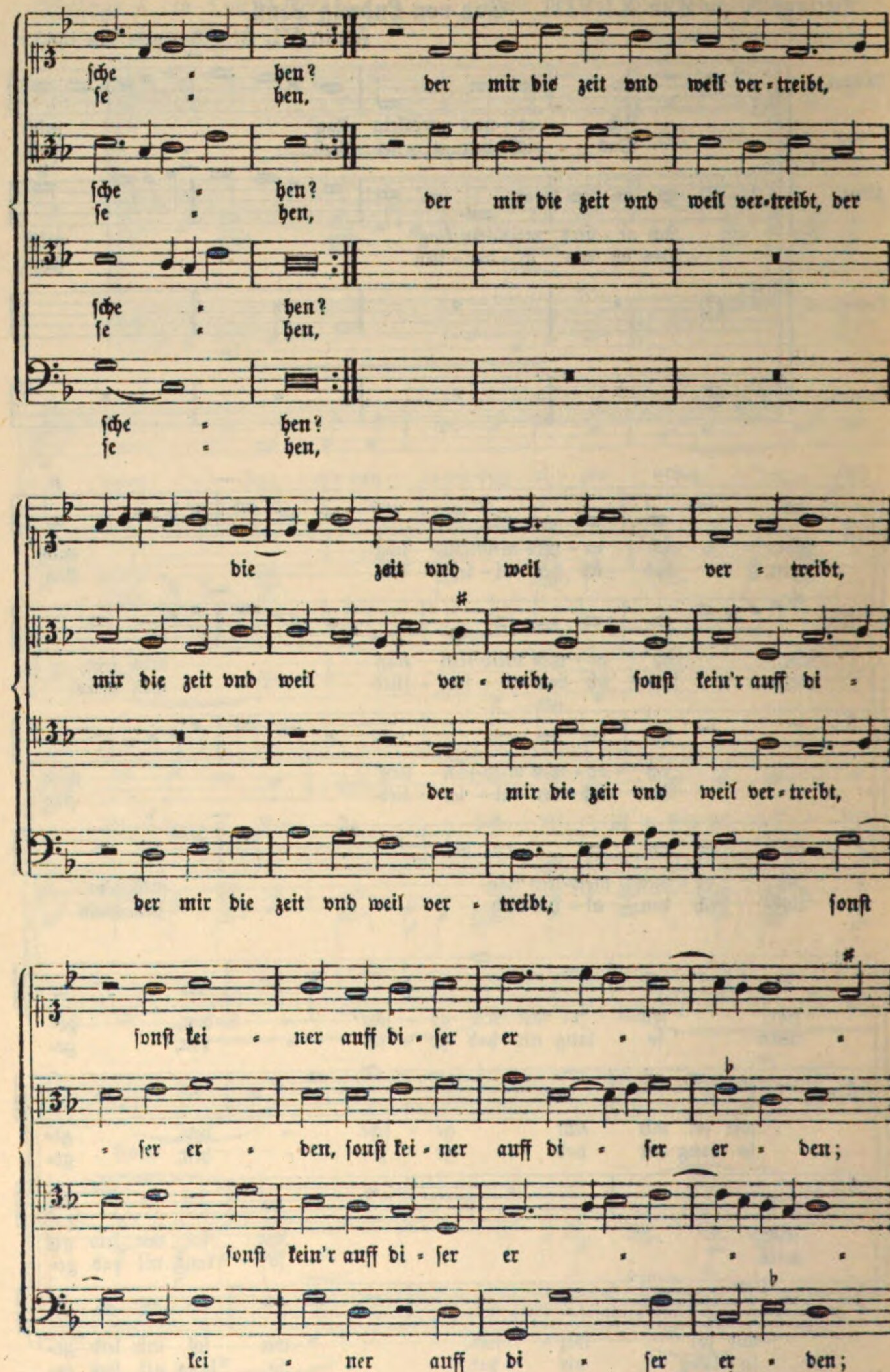
Mäßig. Aus mündlicher Ueberlieferung.
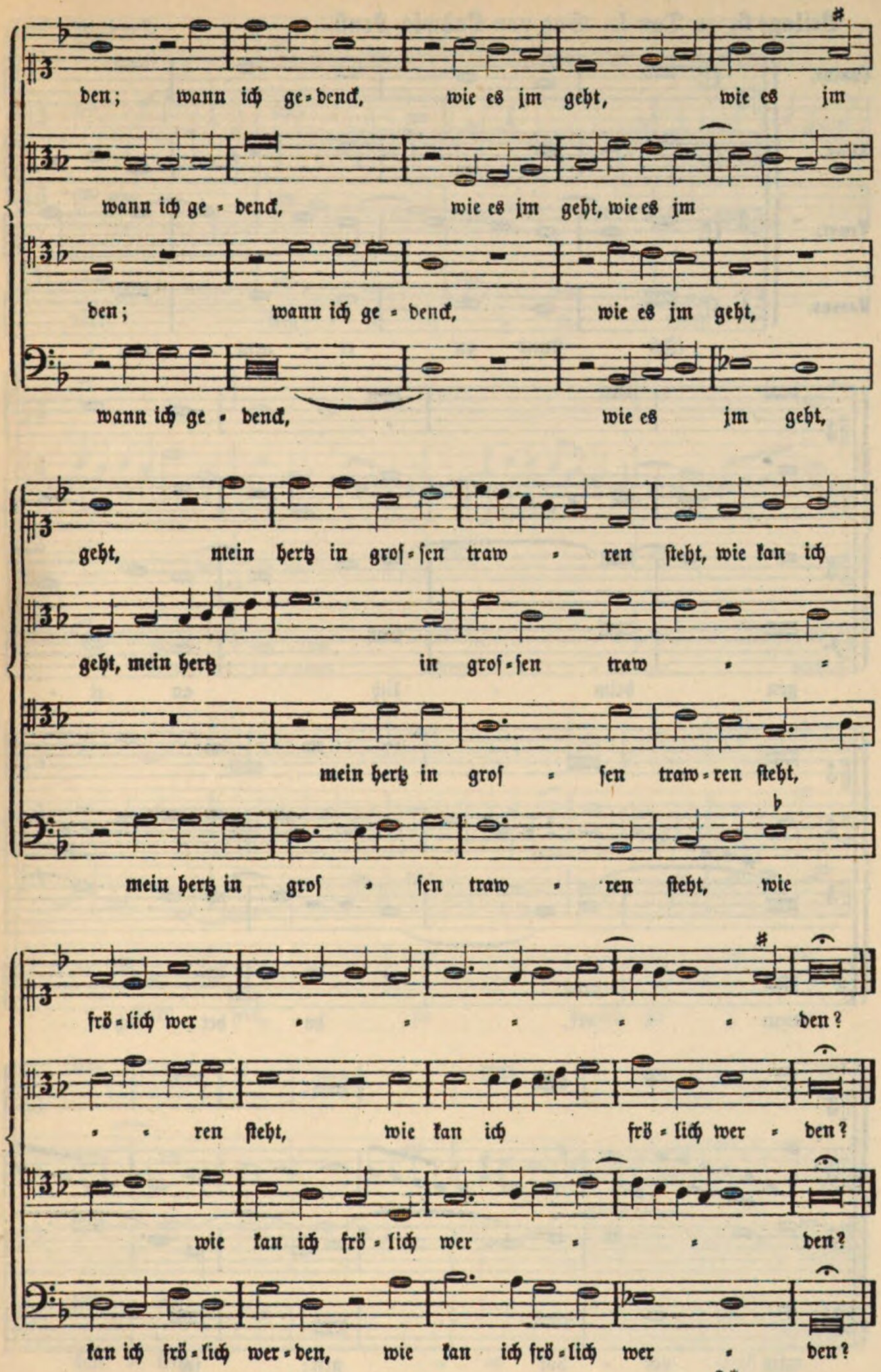


Beilage 5, zu Ton XLVIII. Satz von Ludwig Senfl.

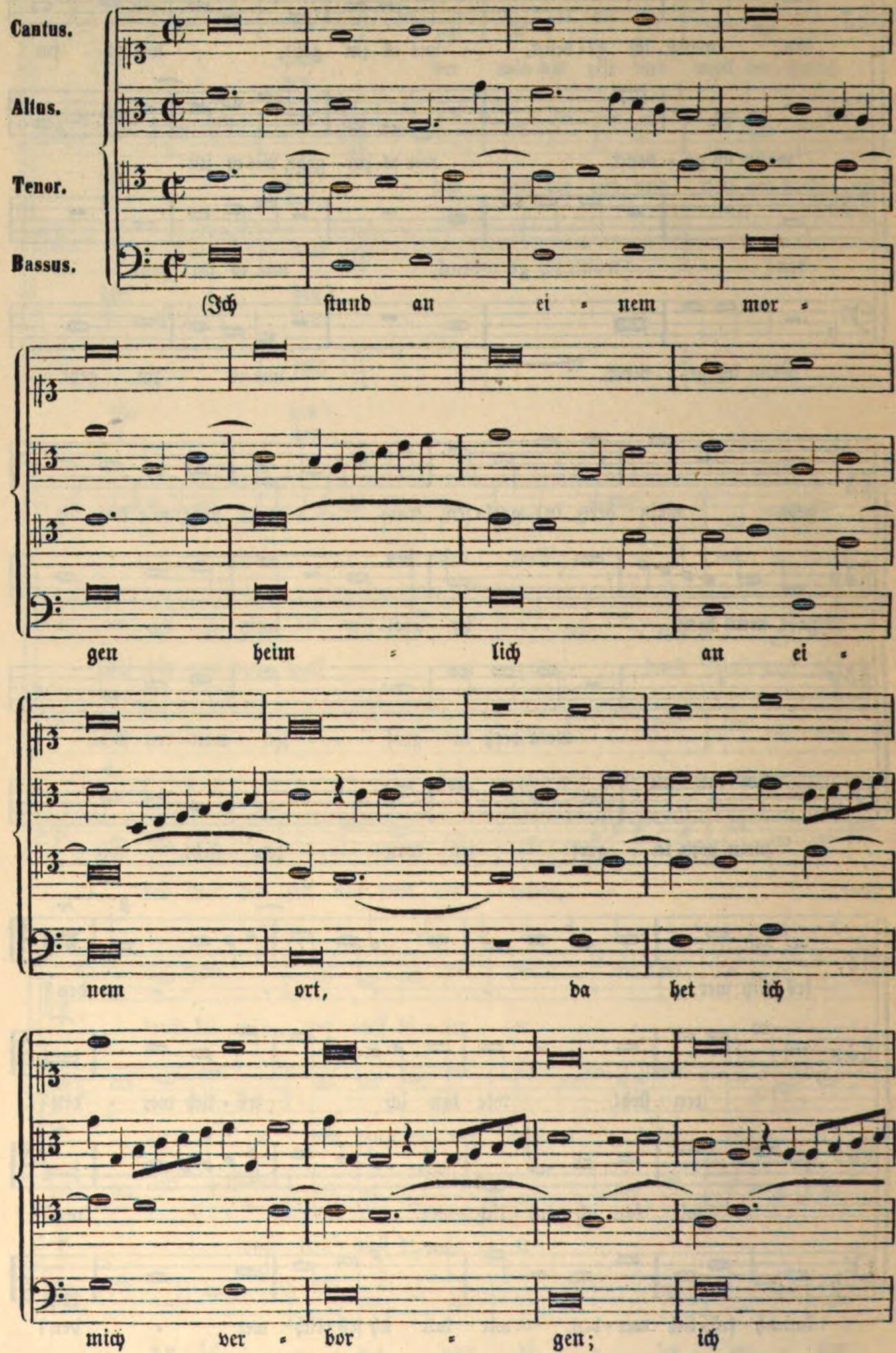
Forster III, 31. (Ausgabe von 1563.)
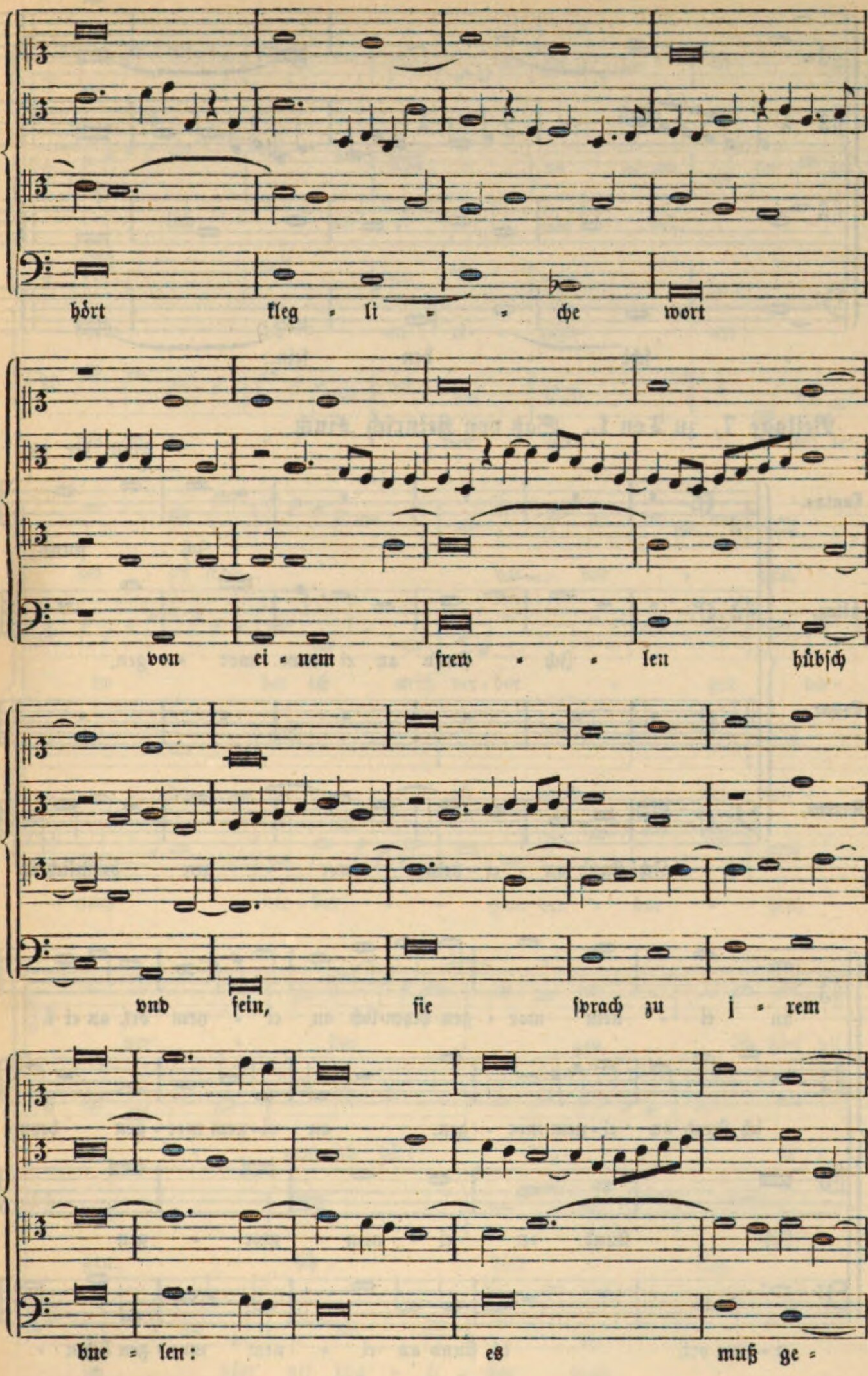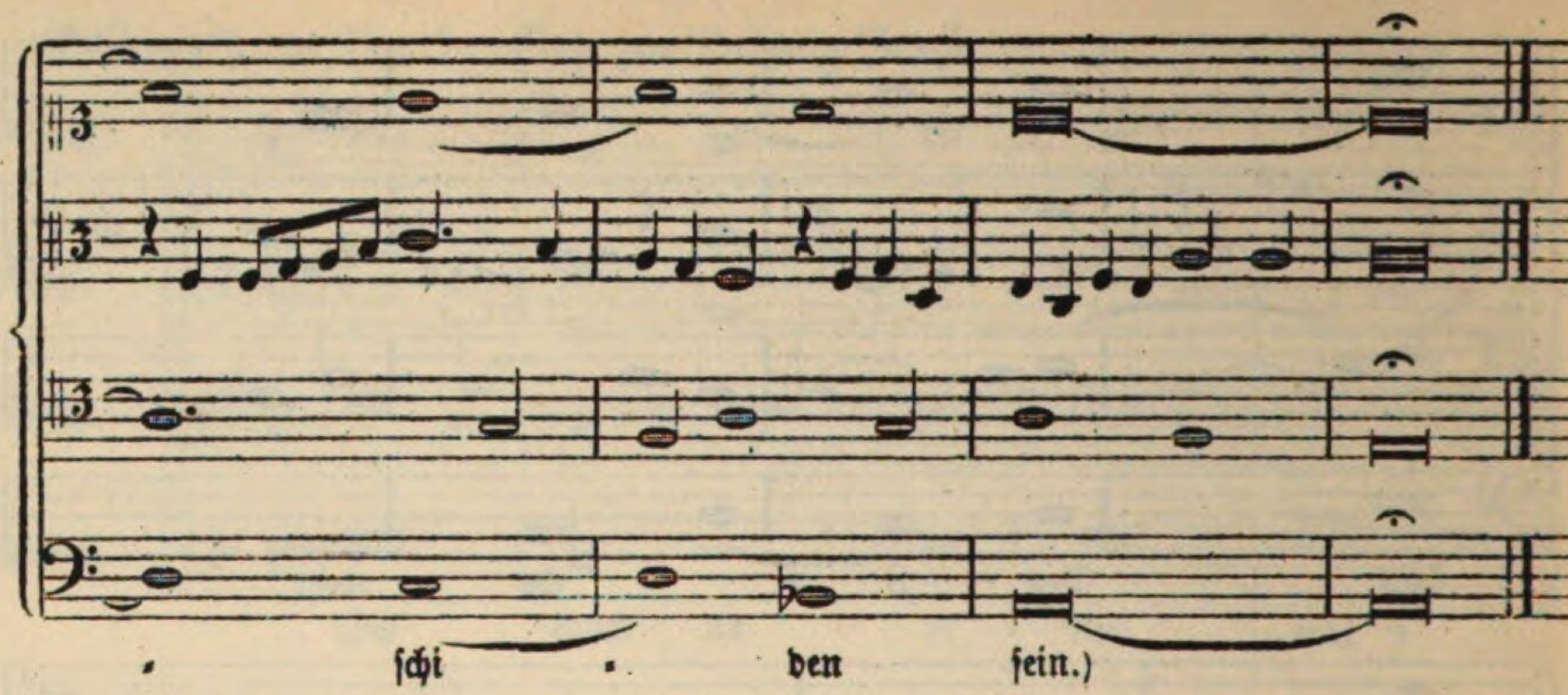



sche - hen? der mir die zeit vnd weil ver - treibt,
se - hen,
sche - hen? der mir die zeit vnd weil ver - treibt, der
se - hen,
sche - hen?
se - hen,
sche - hen?
se - hen,
die zeit vnd weil ver - treibt,
mir die zeit vnd weil ver - treibt, sonst kein'r auff di -
der mir die zeit vnd weil ver - treibt,
der mir die zeit vnd weil ver - treibt, sonst
sonst kei - ner auff di - ser er - -
- ser er - den, sonst kei - ner auff di - ser er - den;
sonst kein'r auff di - ser er - - -
kei - ner auff di - ser er - den;


den; wann ich ge=denck, wie es jm geht, wie es jm
wann ich ge = denck, wie es jm geht, wie es jm
den; wann ich ge = denck, wie es jm geht,
wann ich ge • denck, wie es jm geht,
geht, mein hertz in gros=sen traw = ren steht, wie kan ich
geht, mein hertz in gros=sen traw = =
mein hertz in gros = sen traw=ren steht,
mein hertz in gros • sen traw = ren steht, wie
frö=lich wer • = = = = den?
= = ren steht, wie kan ich frö = lich wer = den?
wie kan ich frö = lich wer = = den?
kan ich frö=lich wer=den, wie kan ich frö=lich wer • den?

Beilage 6, zu Ton L. Satz von Ludwig Senfl. Ott I, Nr. 25.
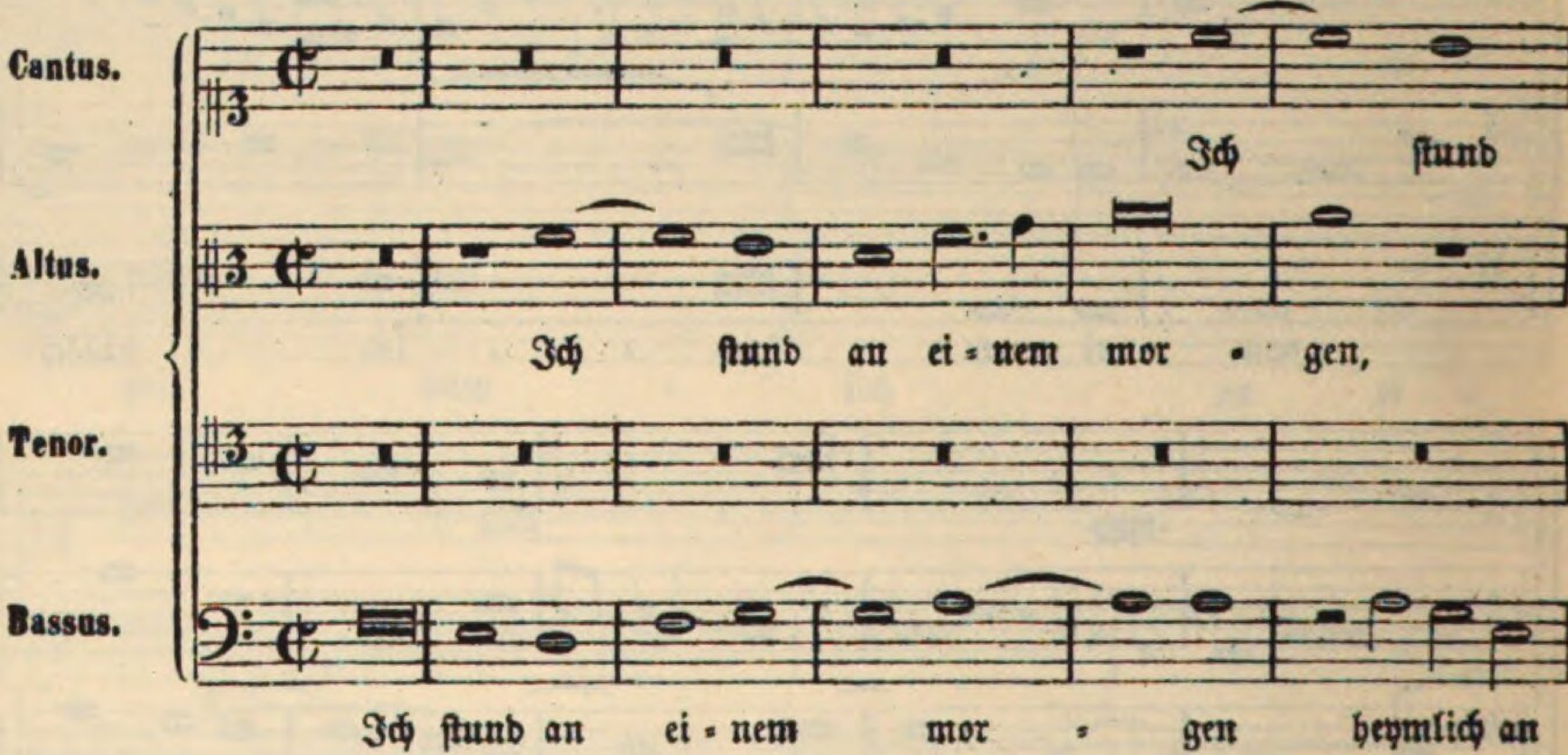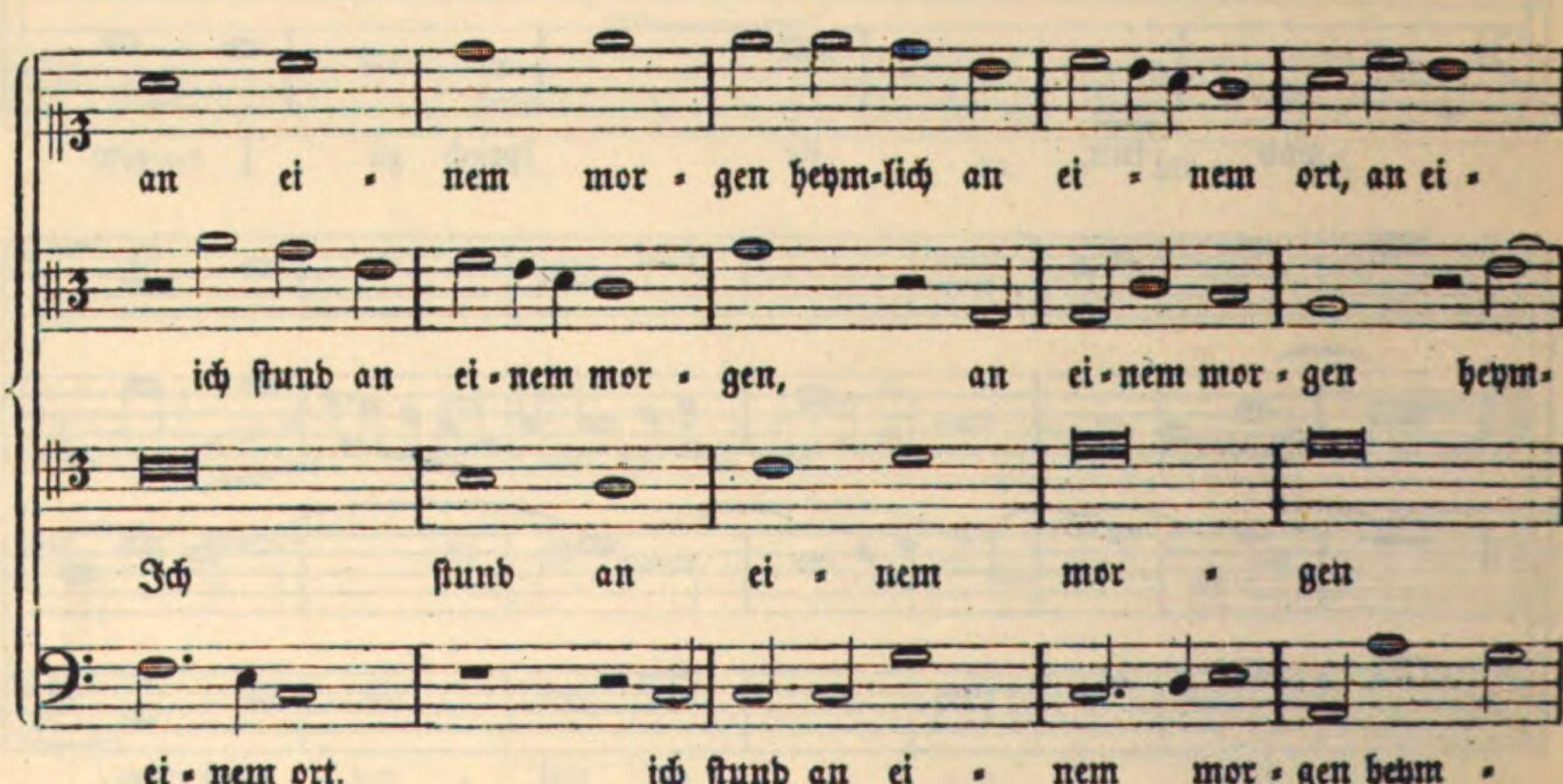



hört kleg - li - - che wort
von ei - nem frew - - len hübsch
vnd fein, sie sprach zu j - rem
bue - len: es muß ge -
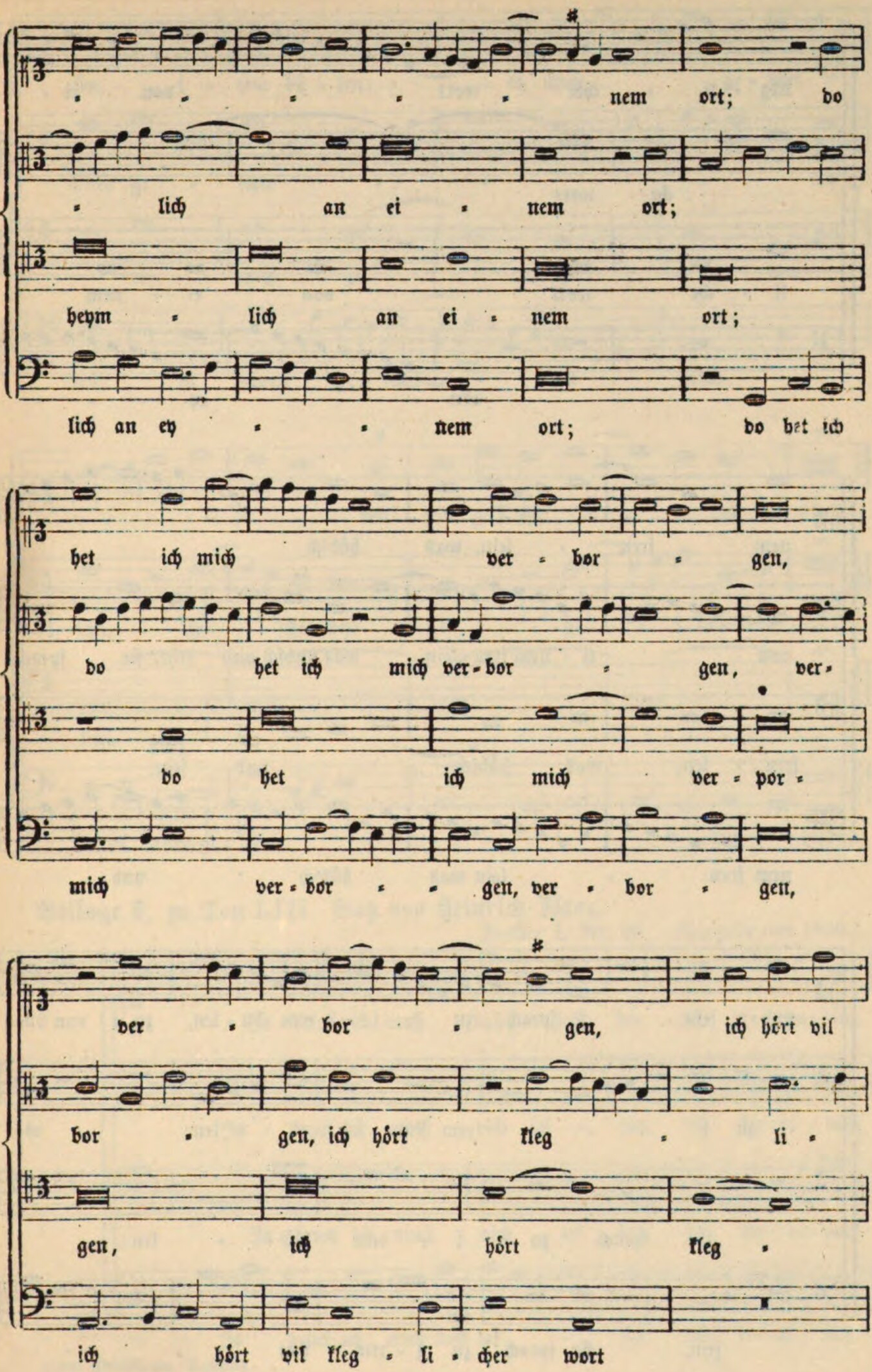


Beilage 7, zu Ton L. Satz von Heinrich Finck.

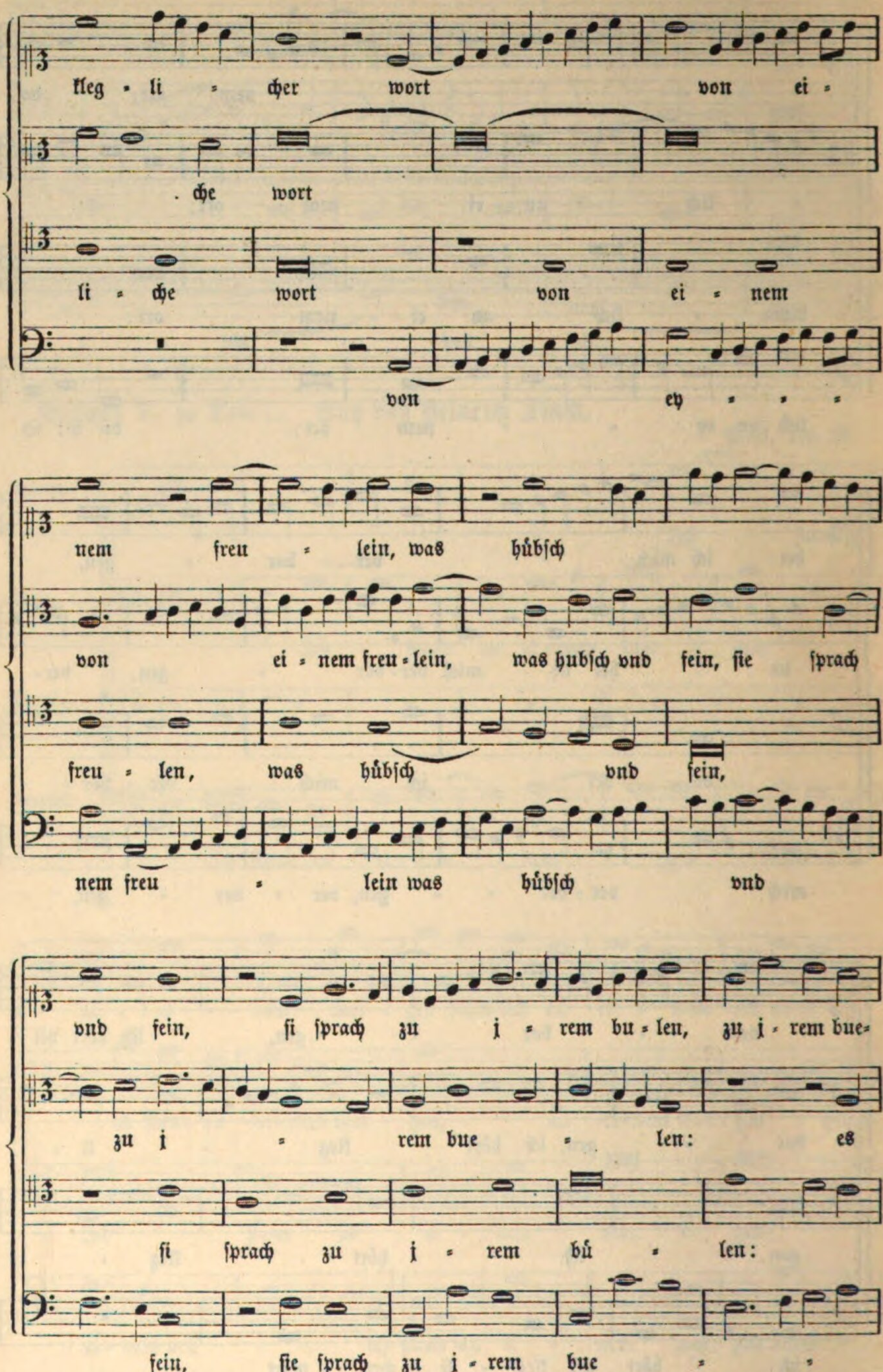
Finck, Nr. 18.
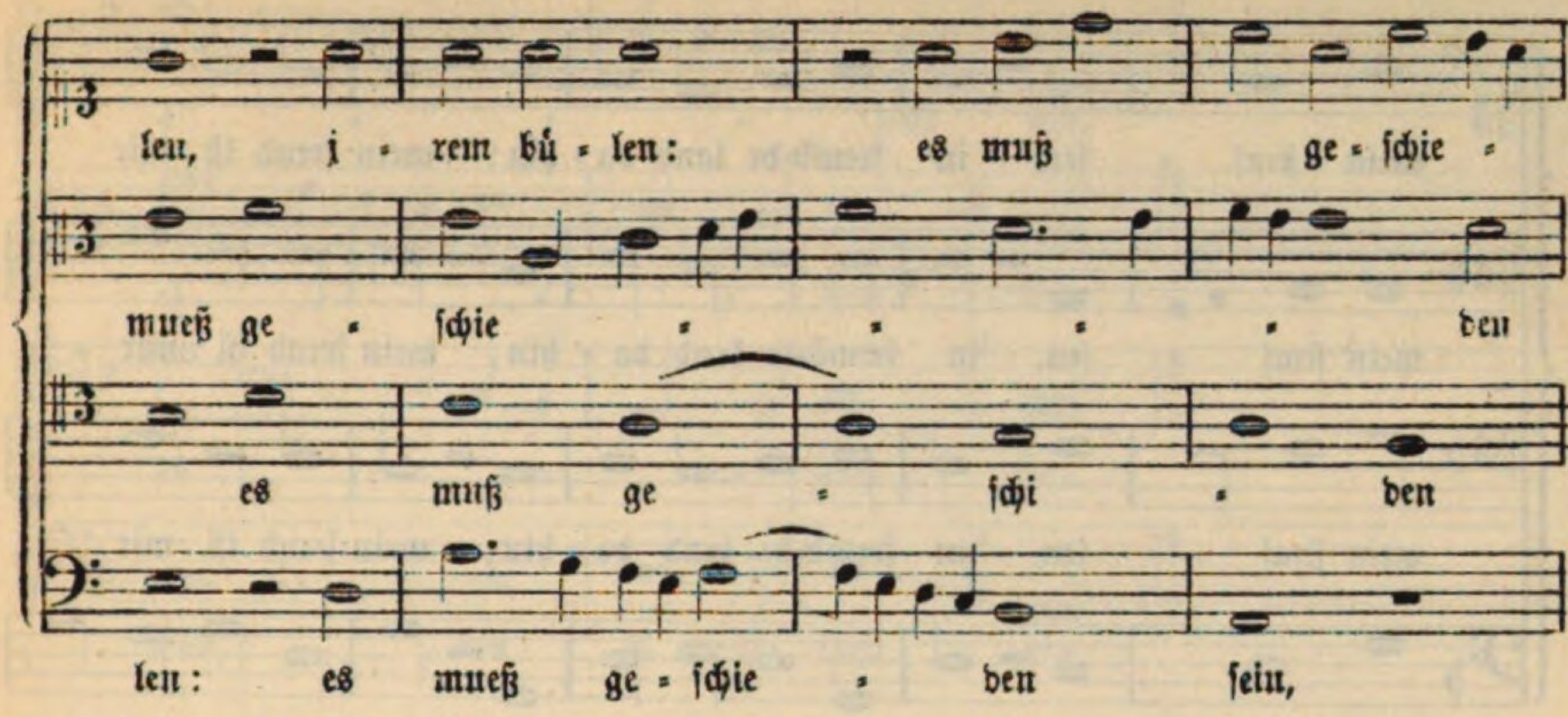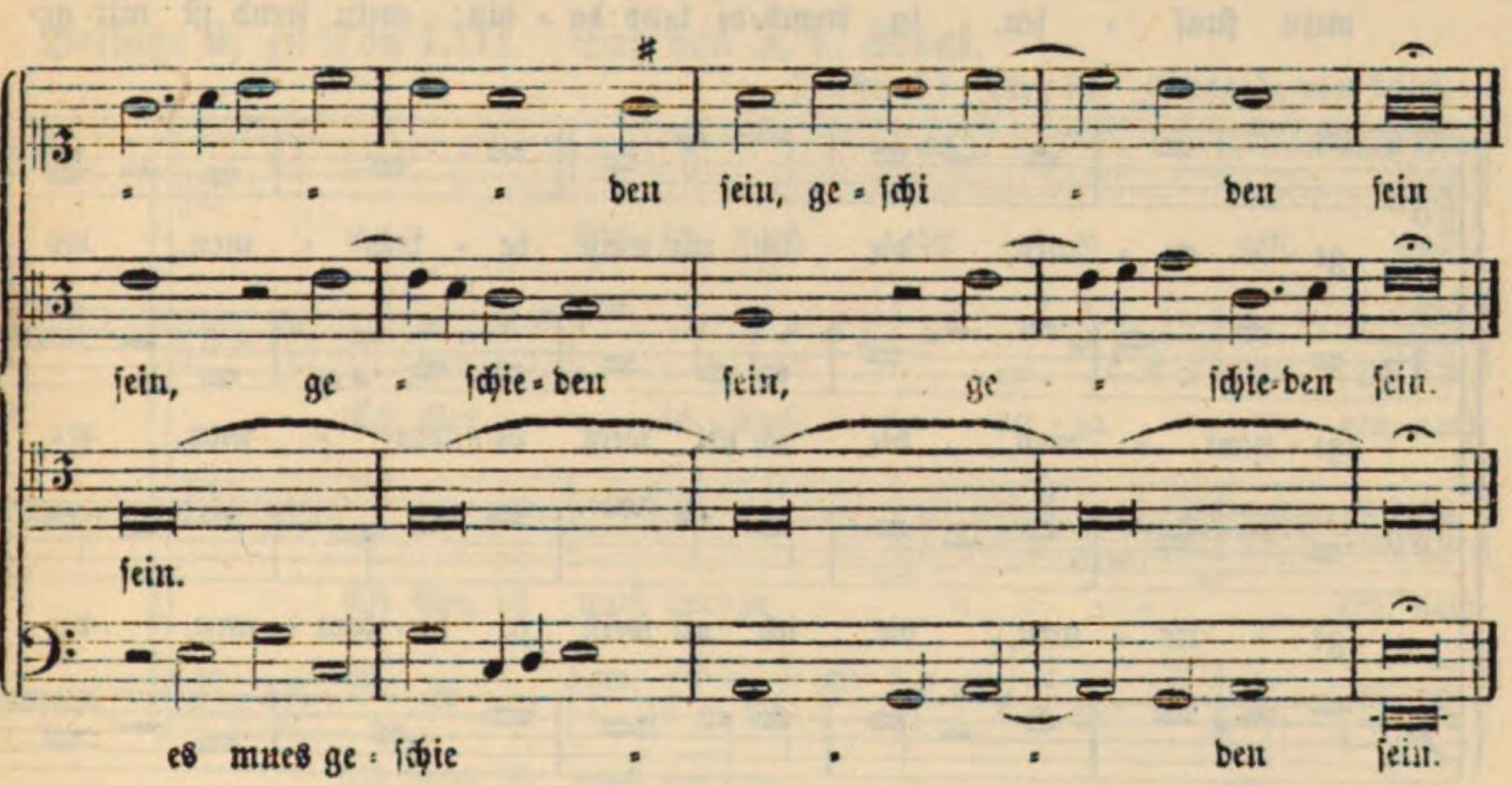






- - - - - nem ort; do
- lich an ei - nem ort;
heym - lich an ei - nem ort;
lich an ey - - nem ort; do het ich
het ich mich ver - bor - gen,
do het ich mich ver - bor - gen, ver-
do het ich mich ver - por -
mich ver - bor - - gen, ver - bor - gen,
ver - bor - gen, ich hört vil
bor - gen, ich hört kleg - li -
gen, ich hört kleg -
ich hört vil kleg - li - cher wort
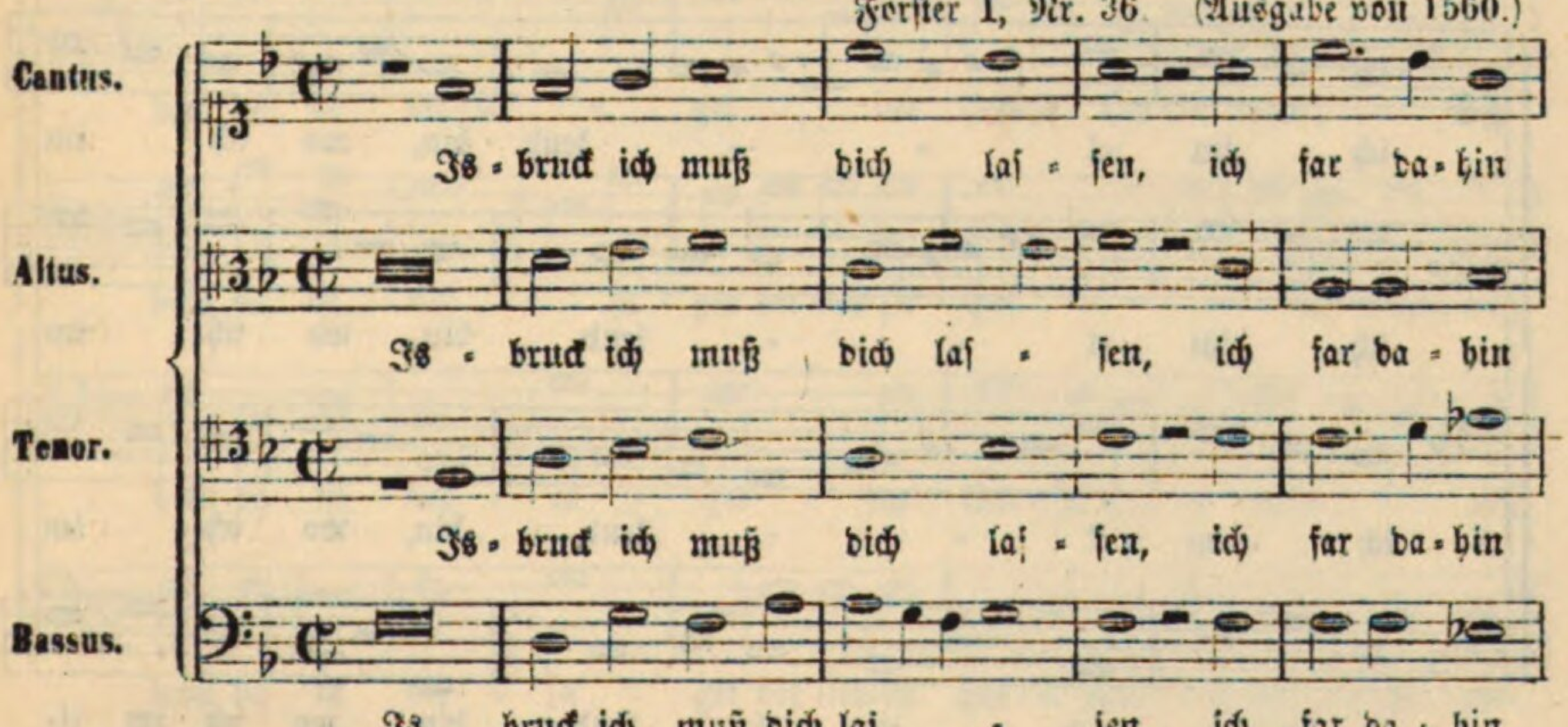

kleg - li - cher wort von ei -
- che wort
li - che wort von ei - nem
von ey - - -
nem freu - lein, was hůbsch
von ei - nem freu - lein, was hubsch vnd fein, sie sprach
freu - len, was hůbsch vnd fein,
nem freu - lein was hůbsch vnd
vnd fein, si sprach zu j - rem bu - len, zu j - rem bue-
zu j - rem bue - len: es
si sprach zu j - rem bů - len:
fein, sie sprach zu j - rem bue -

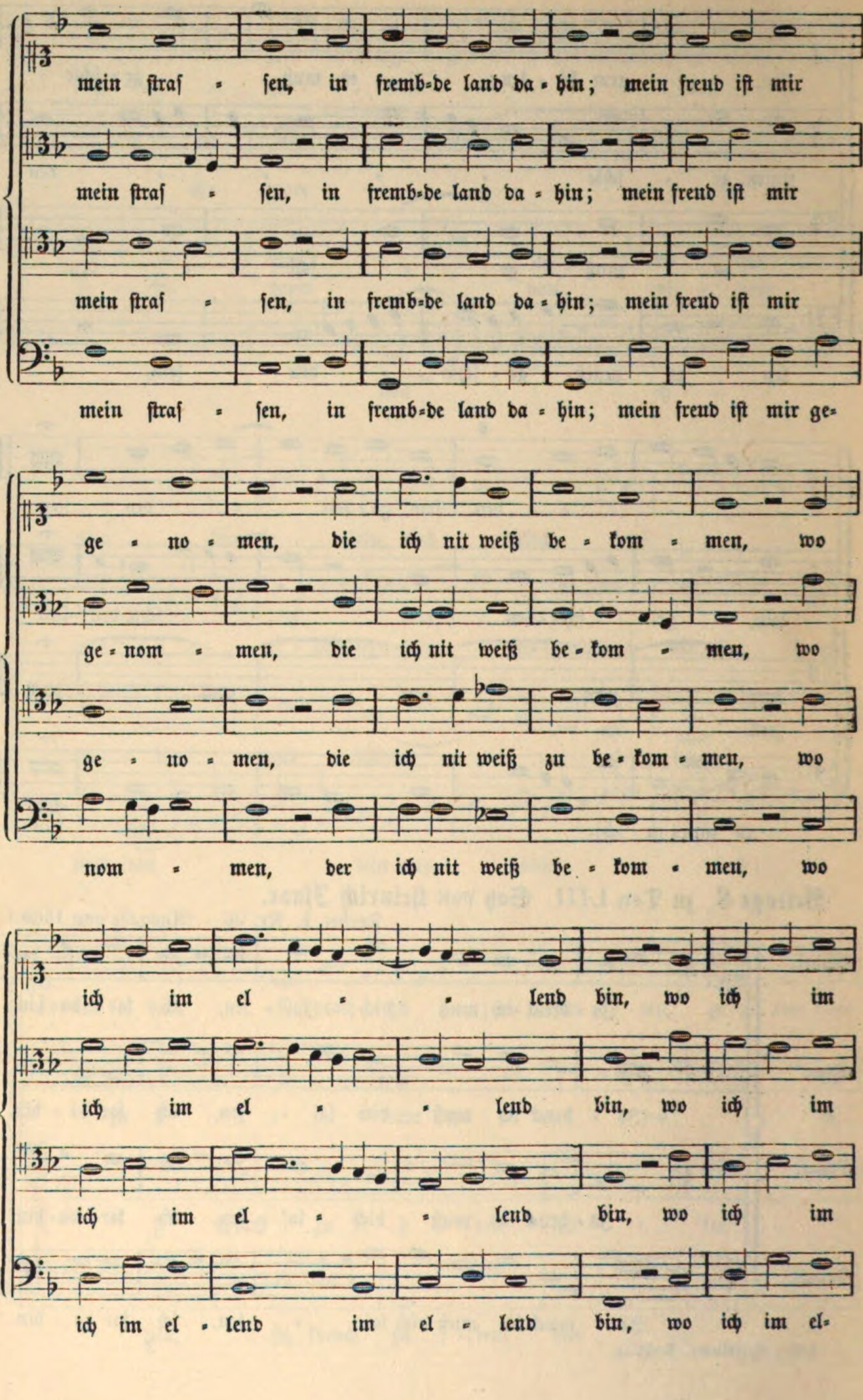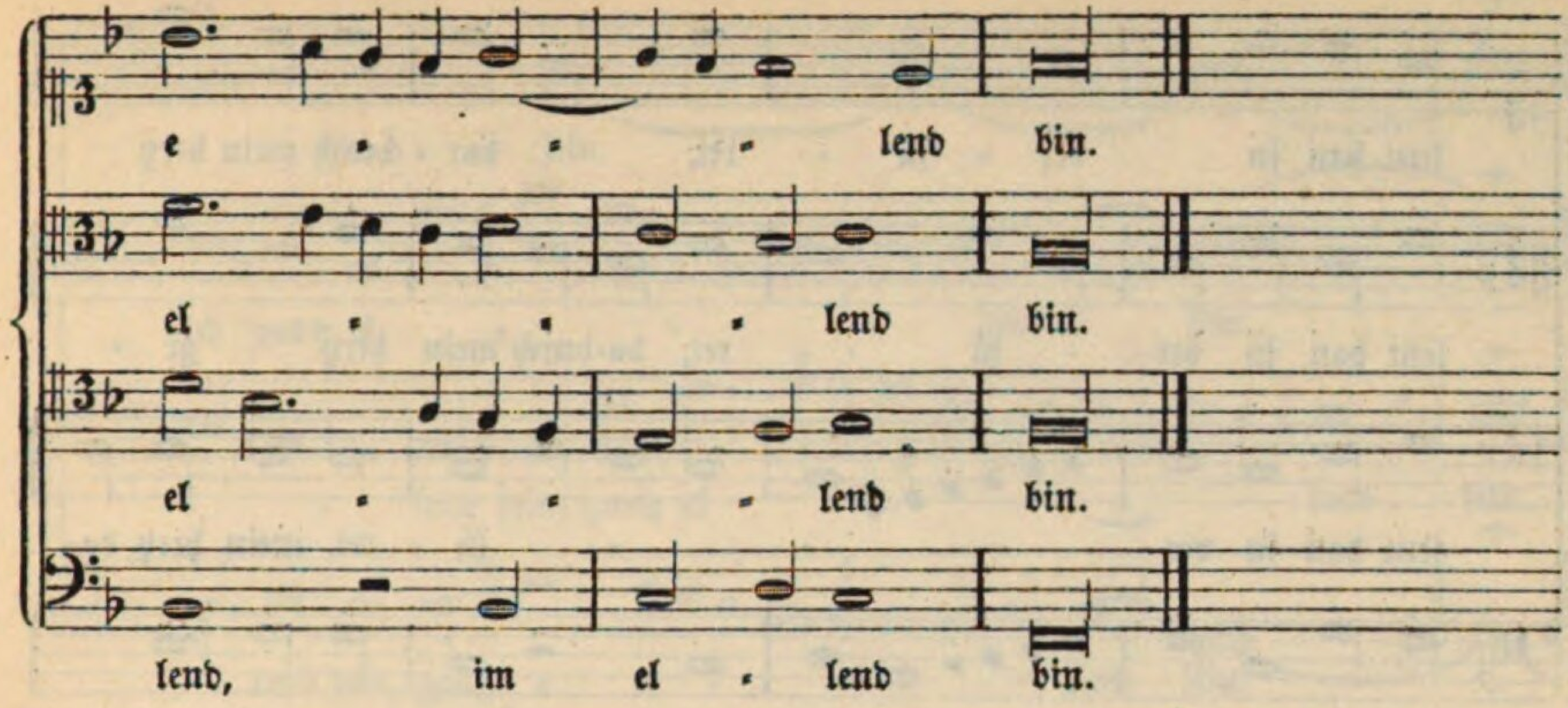




Beilage 8, zu Ton LIII. Satz von Heinrich Isaac.

Forster I, Nr. 36. (Ausgabe von 1560.)

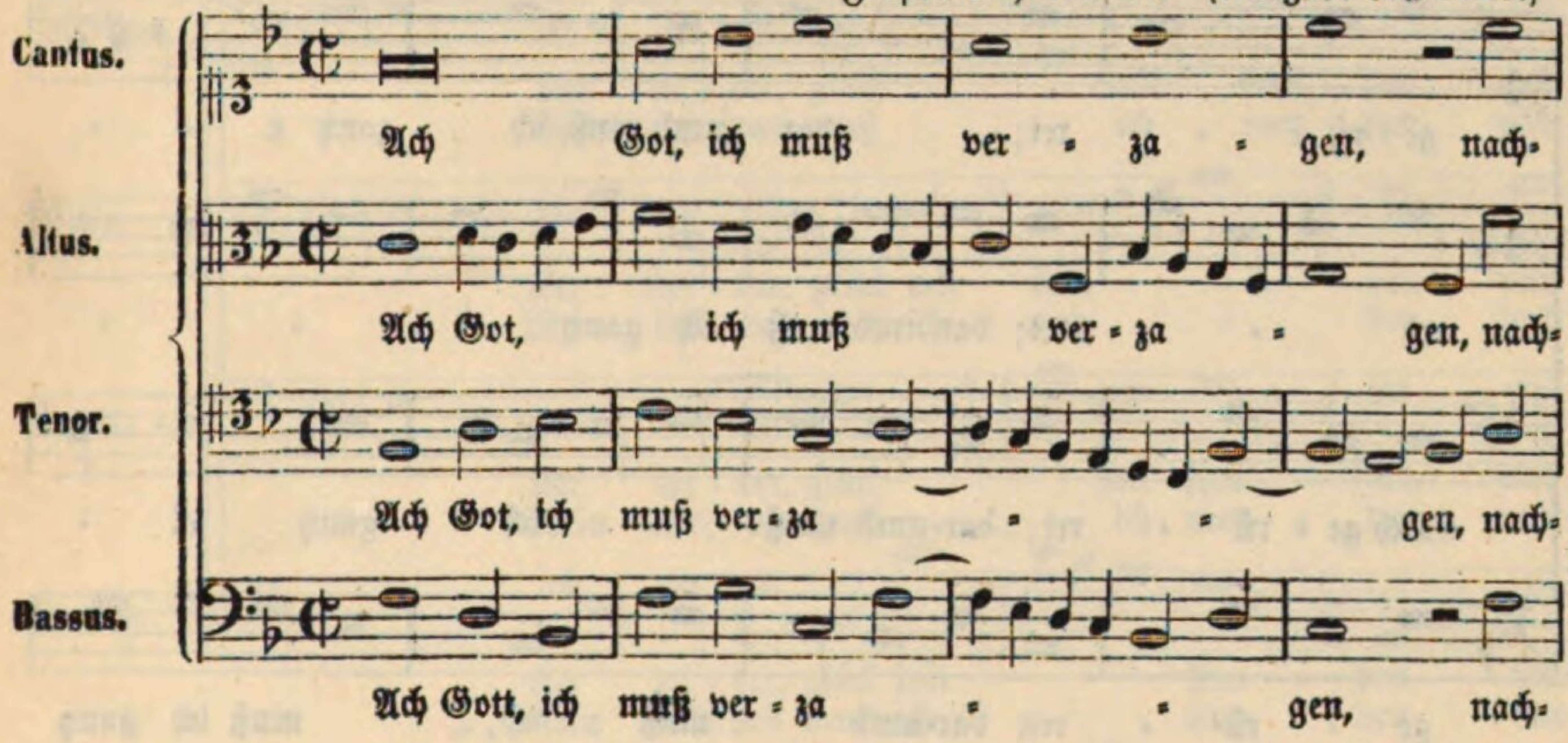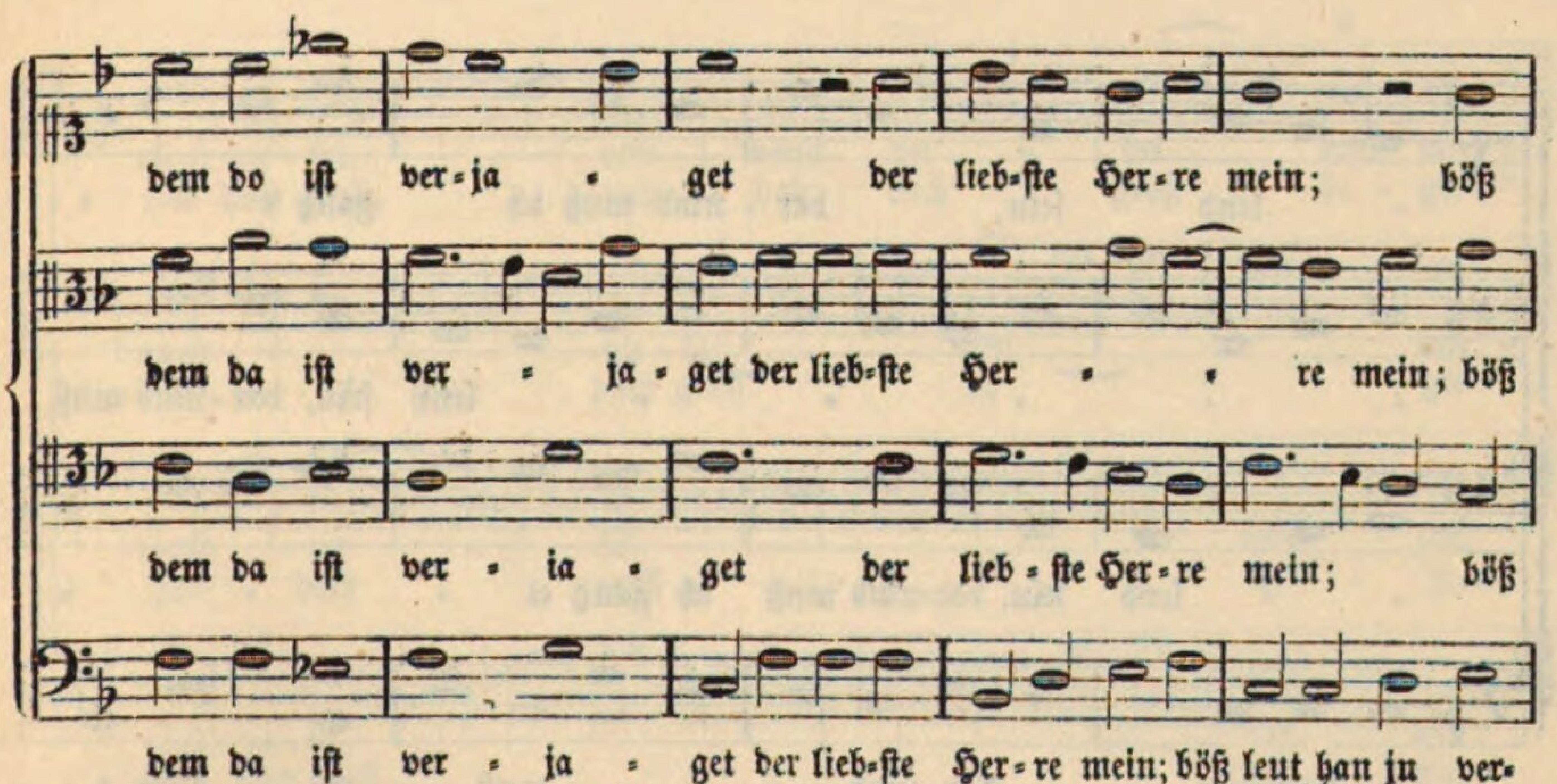



mein ſtraſ - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir
mein ſtraſ - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir
mein ſtraſ - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir
mein ſtraſ - ſen, in fremb-de land da - hin; mein freud iſt mir ge-
ge - no - men, die ich nit weiß be - kom - men, wo
ge - nom - men, die ich nit weiß be - kom - men, wo
ge - no - men, die ich nit weiß zu be - kom - men, wo
nom - men, der ich nit weiß be - kom - men, wo
ich im el - - lend bin, wo ich im
ich im el - - lend bin, wo ich im
ich im el - - lend bin, wo ich im
ich im el - lend im el - lend bin, wo ich im el-

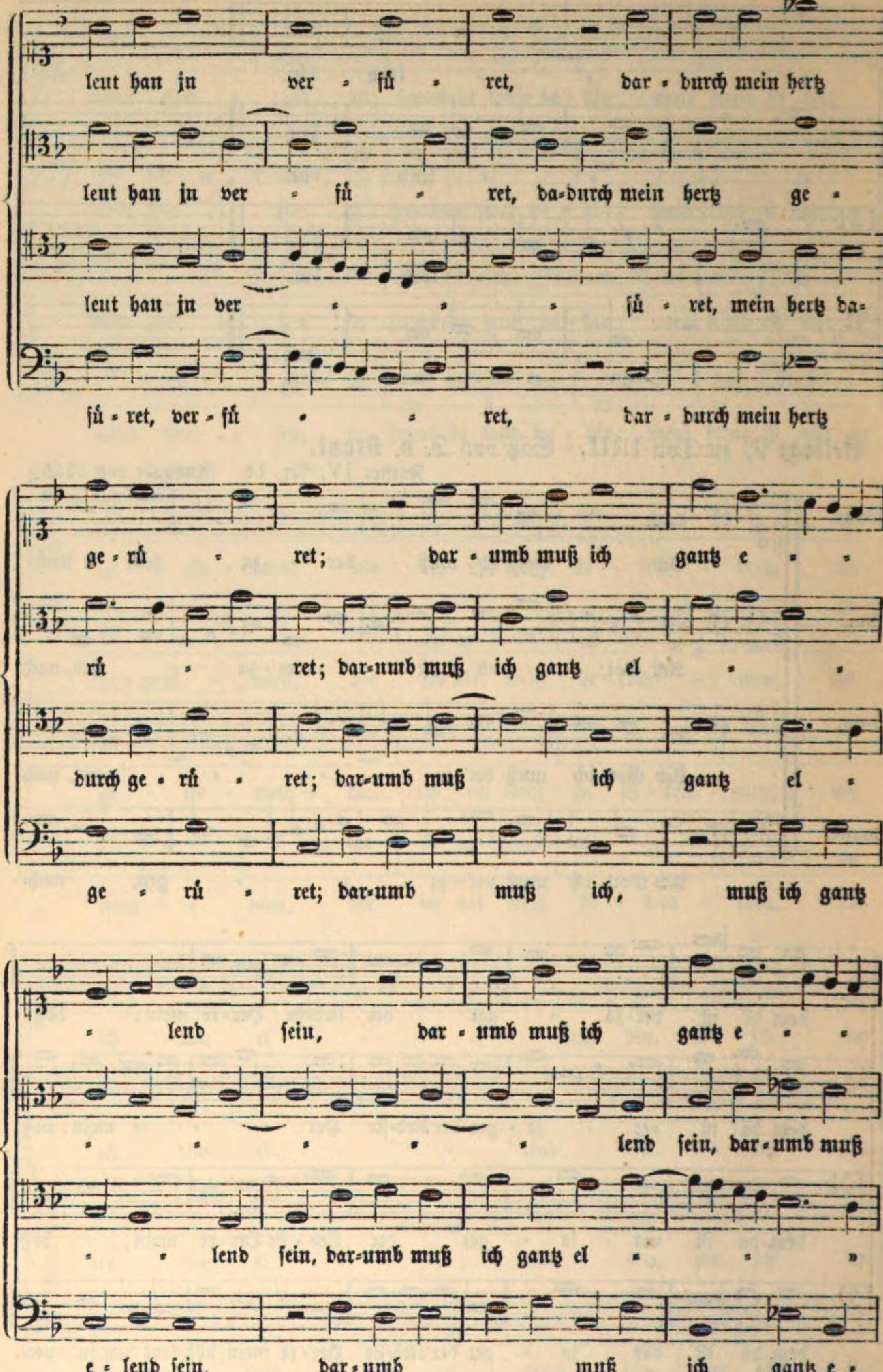


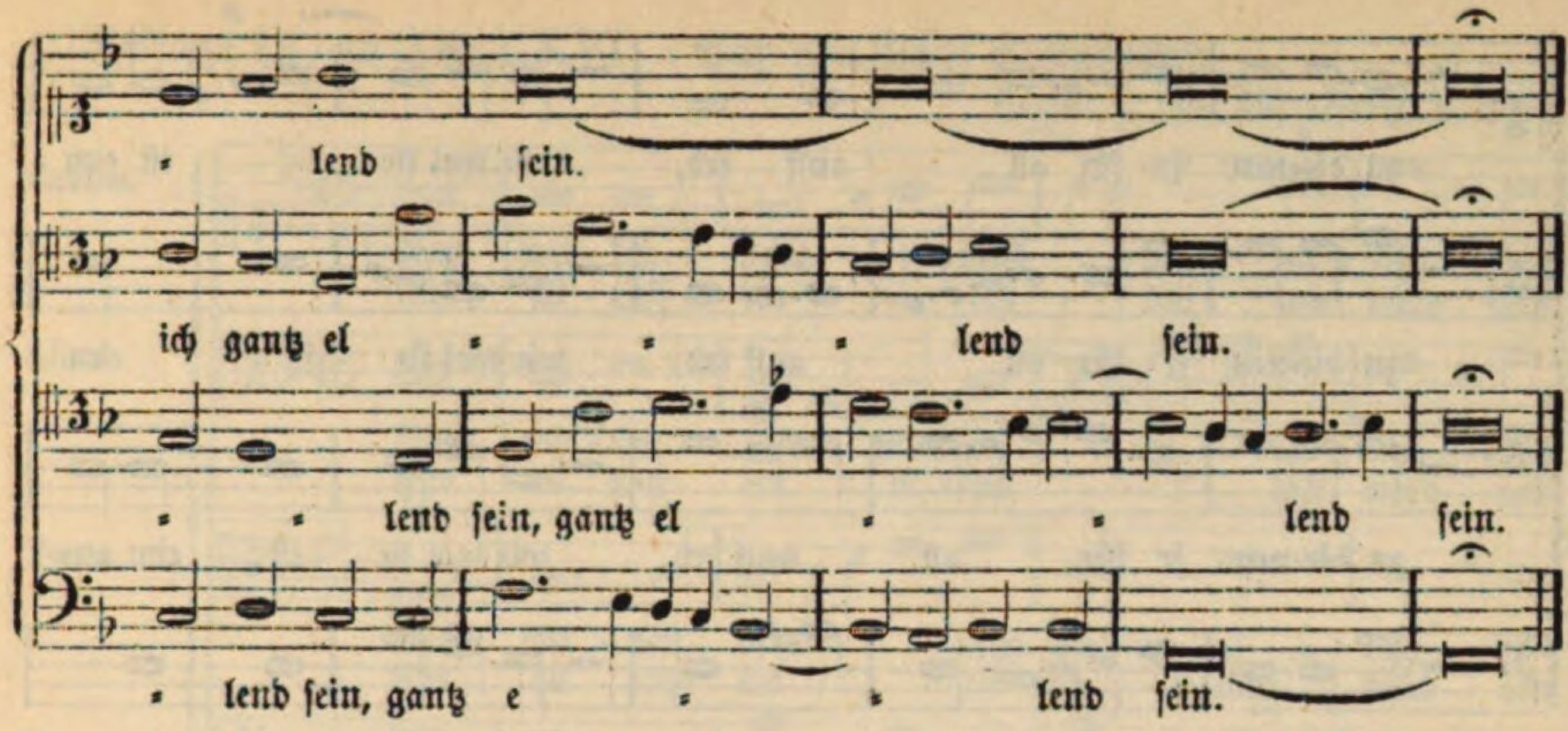
Beilage 9, zu Ton LIII. Satz von J. v. Brant.

Forster IV, Nr. 14. (Ausgabe von 1556.)
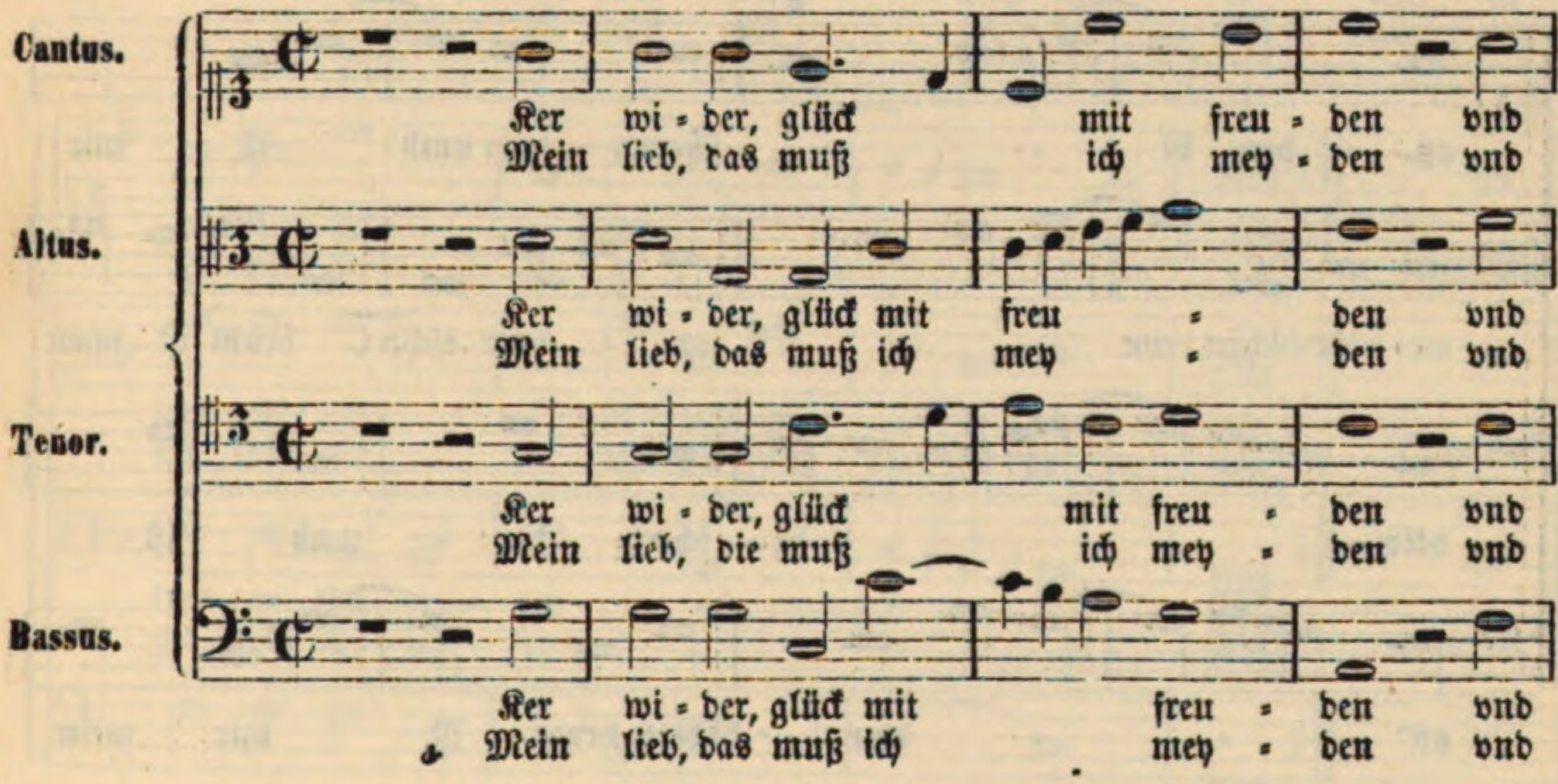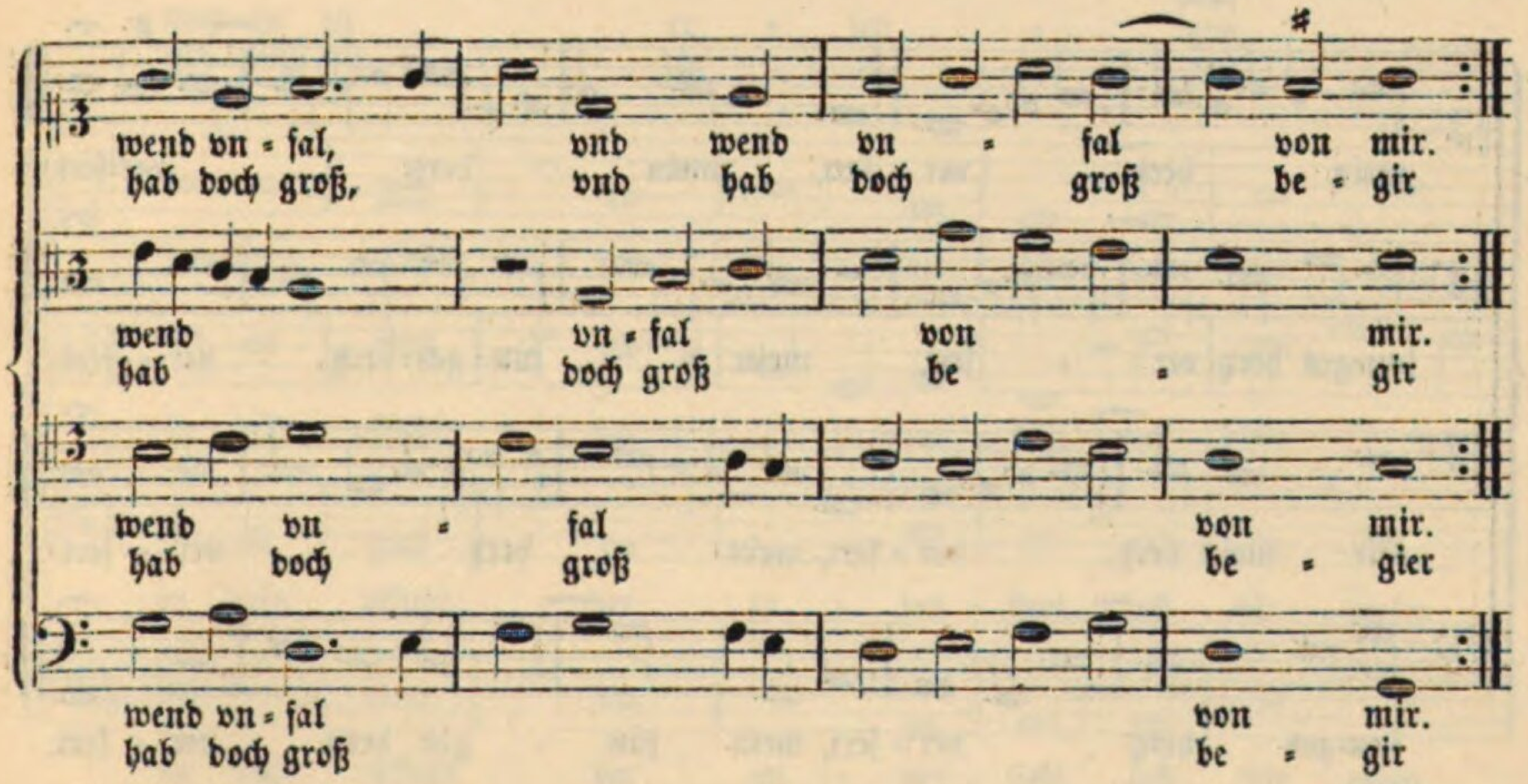




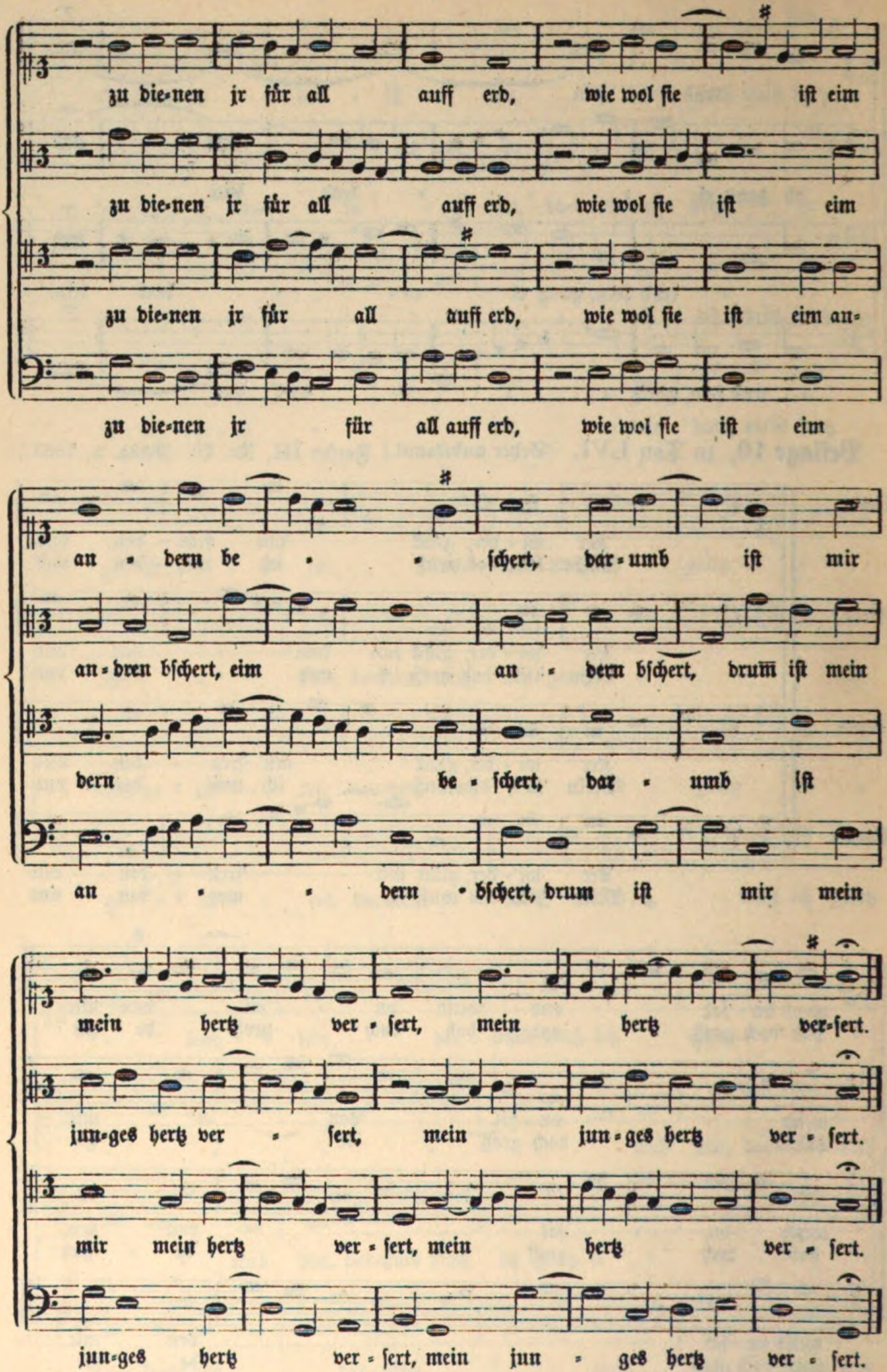

leut han jn ver = fů = ret, dar = durch mein hertz
leut han jn ver = fů = ret, da=durch mein hertz ge =
leut han jn ver = = = fů = ret, mein hertz da=
fů = ret, ver = fů = = ret, dar = durch mein hertz
ge = rů = ret; dar = umb muß ich gantz e = =
rů = ret; dar=umb muß ich gantz el = =
durch ge = rů = ret; dar=umb muß ich gantz el =
ge = rů = ret; dar=umb muß ich, muß ich gantz
= lend sein, dar = umb muß ich gantz e = =
= = = = = lend sein, dar = umb muß
= = lend sein, dar=umb muß ich gantz el = = »
e = lend sein, dar = umb muß ich gantz e =



Beilage 10, zu Ton LVI. (Setzer unbekannt.) Forster III, Nr. 25. (Ausg. v. 1563.)
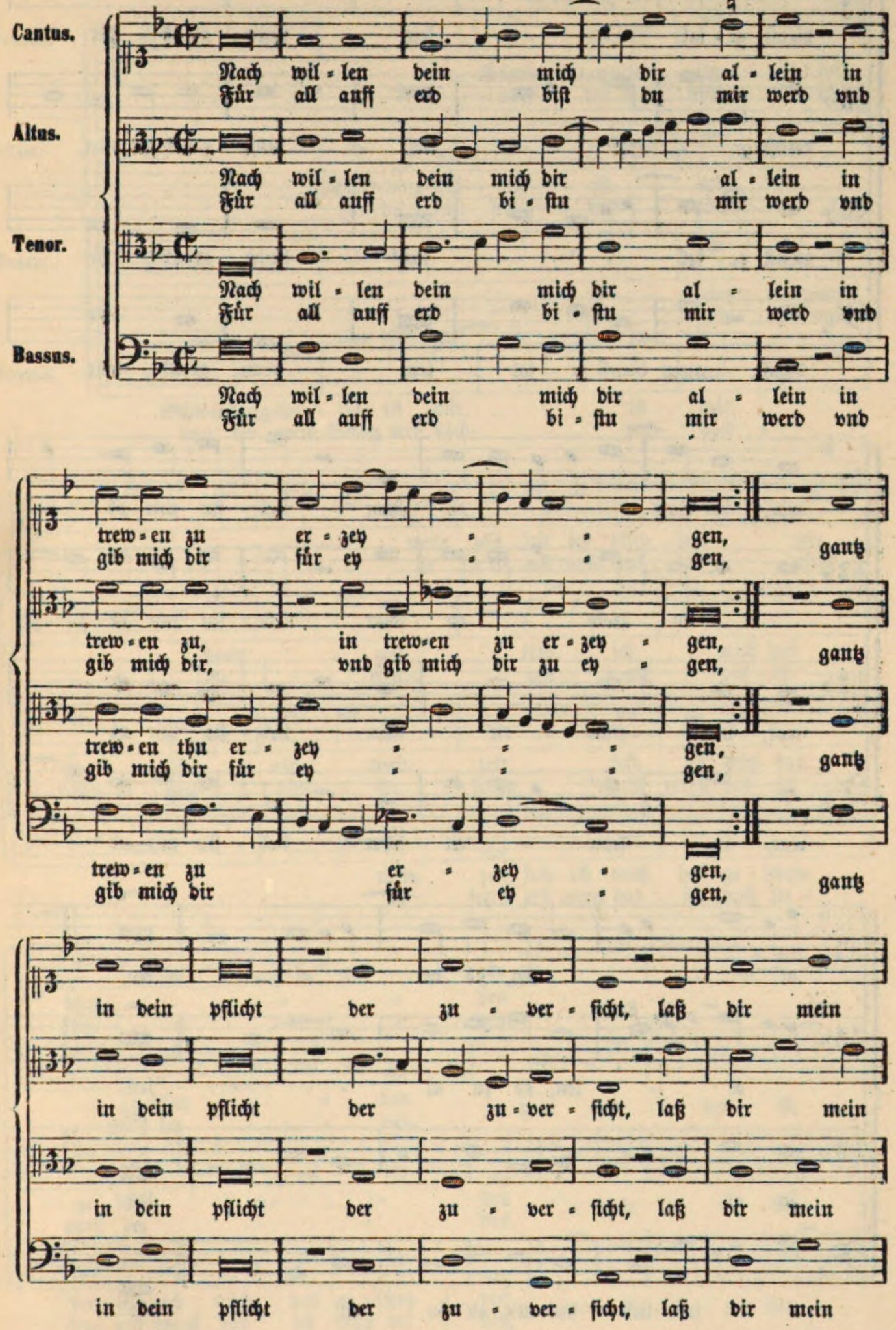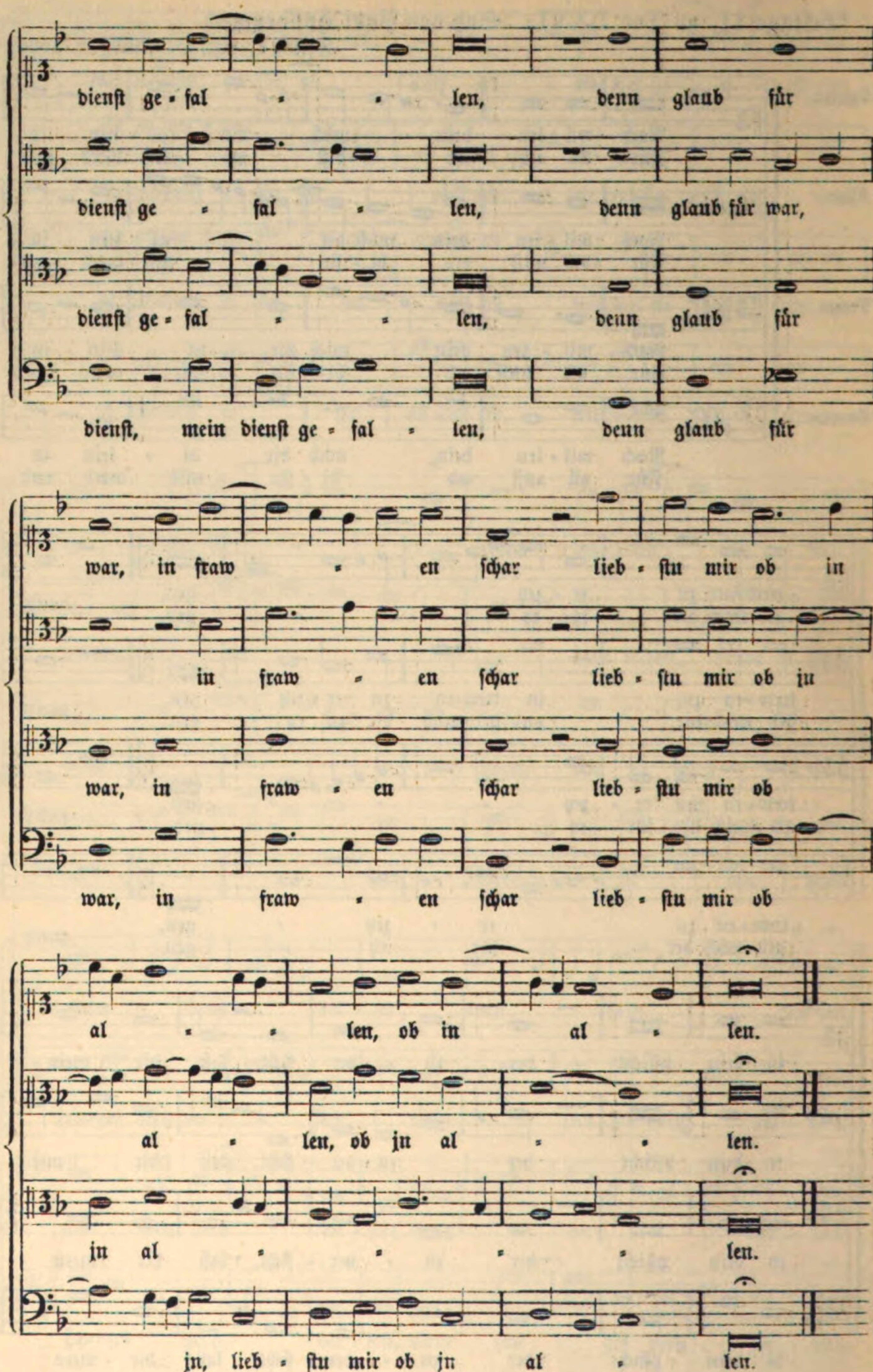





zu die-nen jr fůr all auff erd, wie wol sie ist eim
zu die-nen jr fůr all auff erd, wie wol sie ist eim
zu die-nen jr fůr all auff erd, wie wol sie ist eim an-
zu die-nen jr fůr all auff erd, wie wol sie ist eim
an - dern be - - schert, dar-umb ist mir
an-dren bschert, eim an - dern bschert, drum ist mein
dern be - schert, dar - umb ist
an - - dern - bschert, drum ist mir mein
mein hertz ver - sert, mein hertz ver-sert.
jun-ges hertz ver - sert, mein jun-ges hertz ver - sert.
mir mein hertz ver - sert, mein hertz ver - sert.
jun-ges hertz ver - sert, mein jun - ges hertz ver - sert.

Beilage 11, zu Ton LXVI. Satz von Paul Hoffheymer.
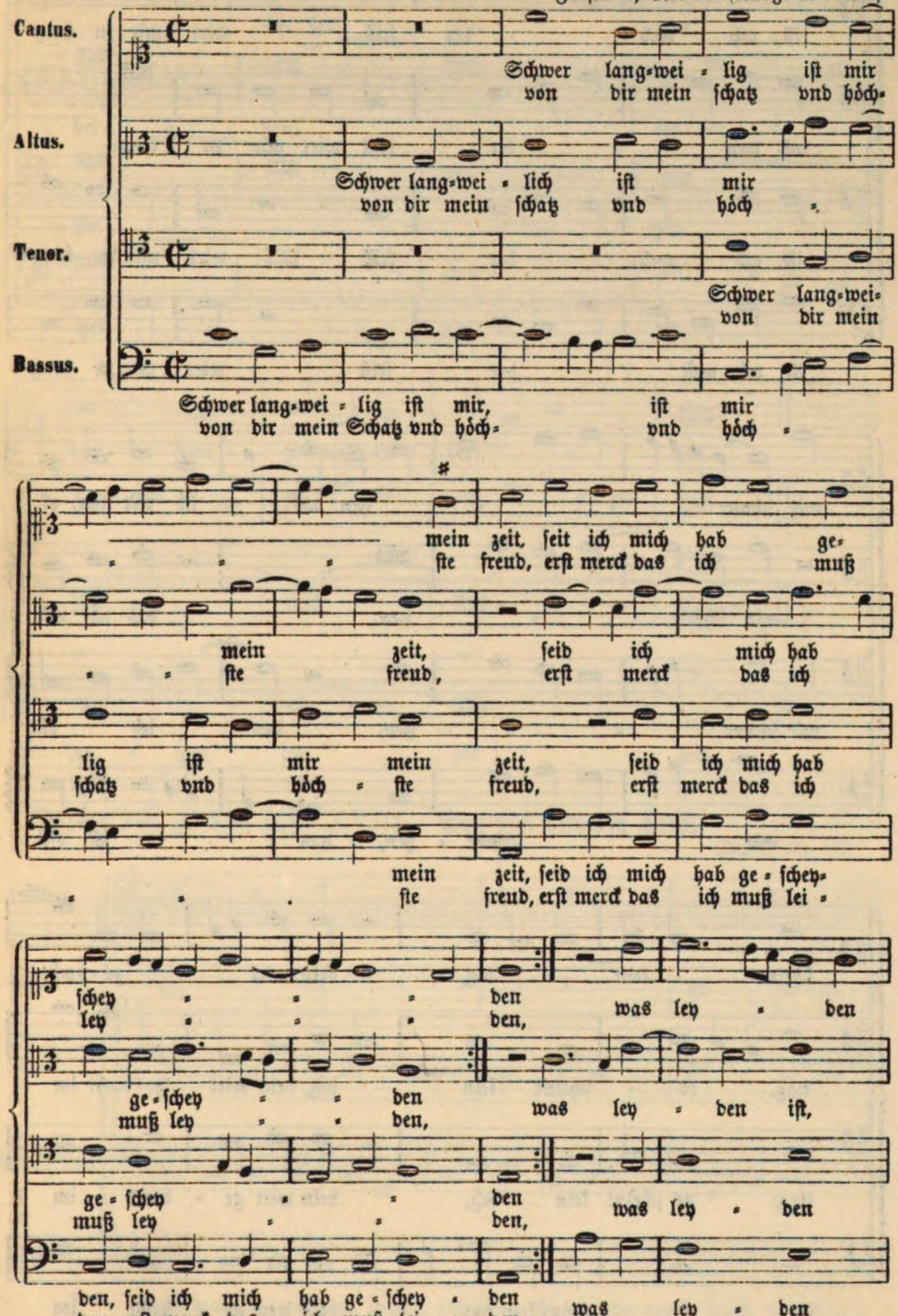
Forster I, Nr. 43. (Ausg. v. 1560.)

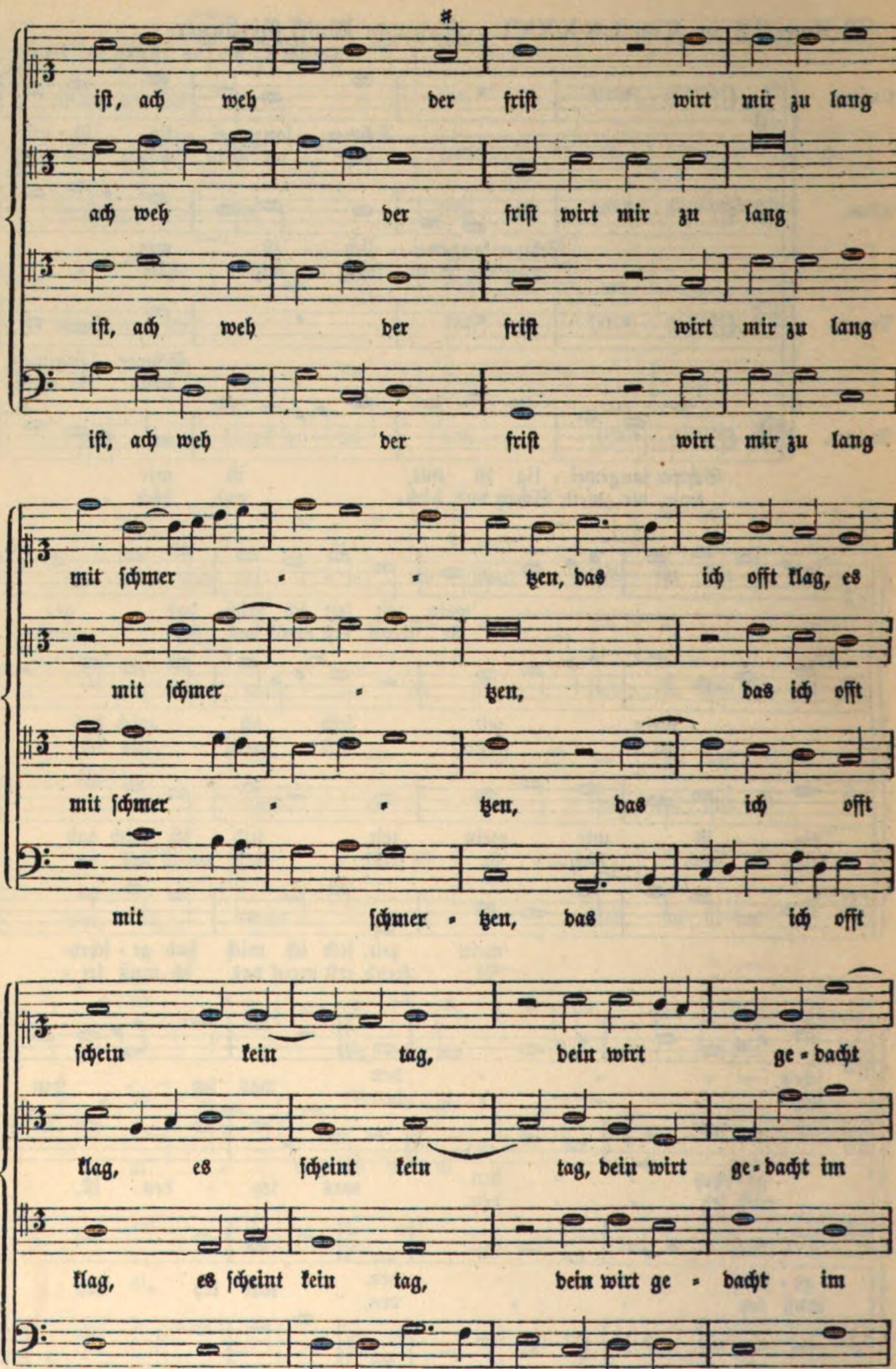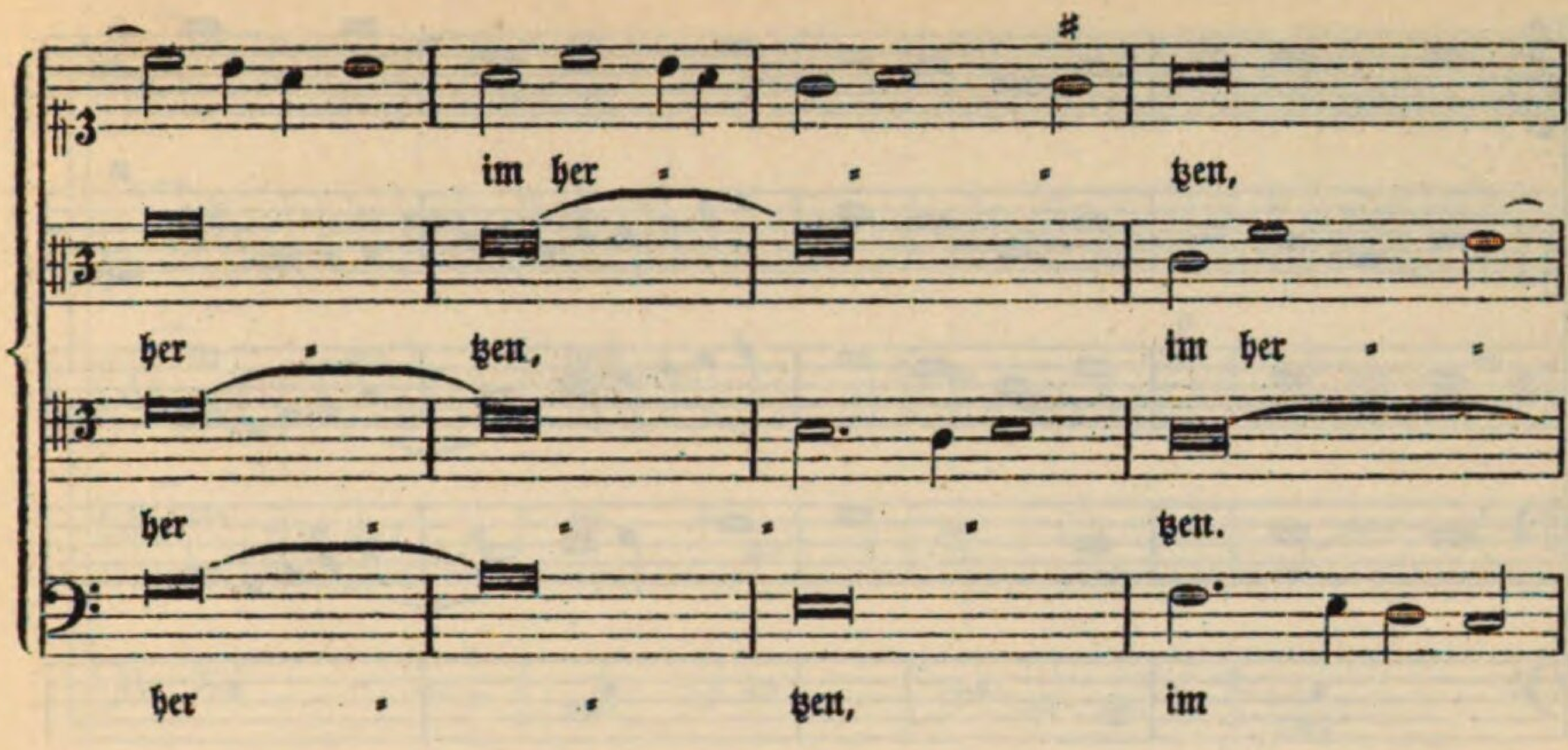



dienst ge - fal - - len, denn glaub für
dienst ge - fal - len, denn glaub für war,
dienst ge - fal - - len, denn glaub für
dienst, mein dienst ge - fal - len, denn glaub für
war, in fraw - en schar lieb - stu mir ob in
in fraw - en schar lieb - stu mir ob jn
war, in fraw - en schar lieb - stu mir ob
war, in fraw - en schar lieb - stu mir ob
al - - len, ob in al - len.
al - len, ob jn al - - len.
jn al - - - - len.
jn, lieb - stu mir ob jn al - len.
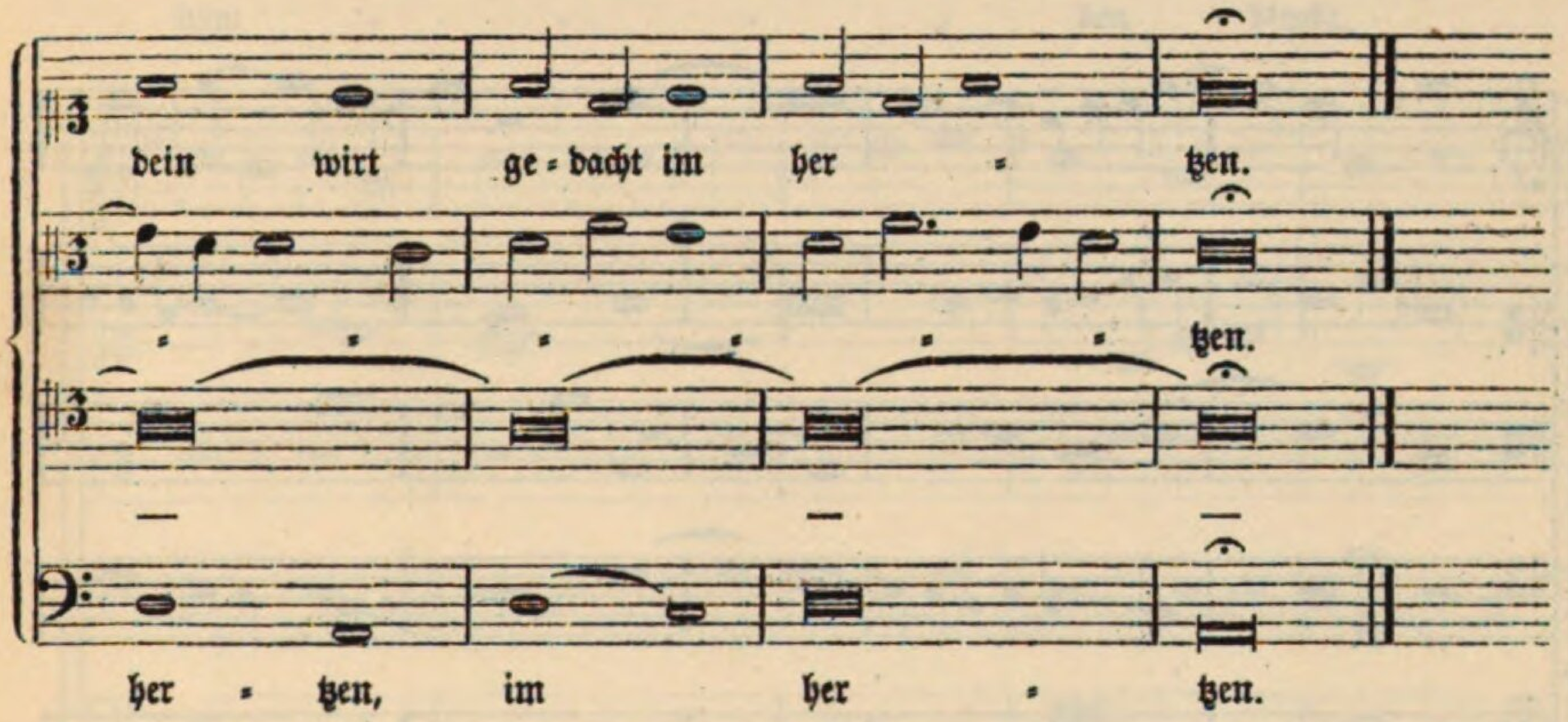
Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von **Wolff Grefinger.**

Forster I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)



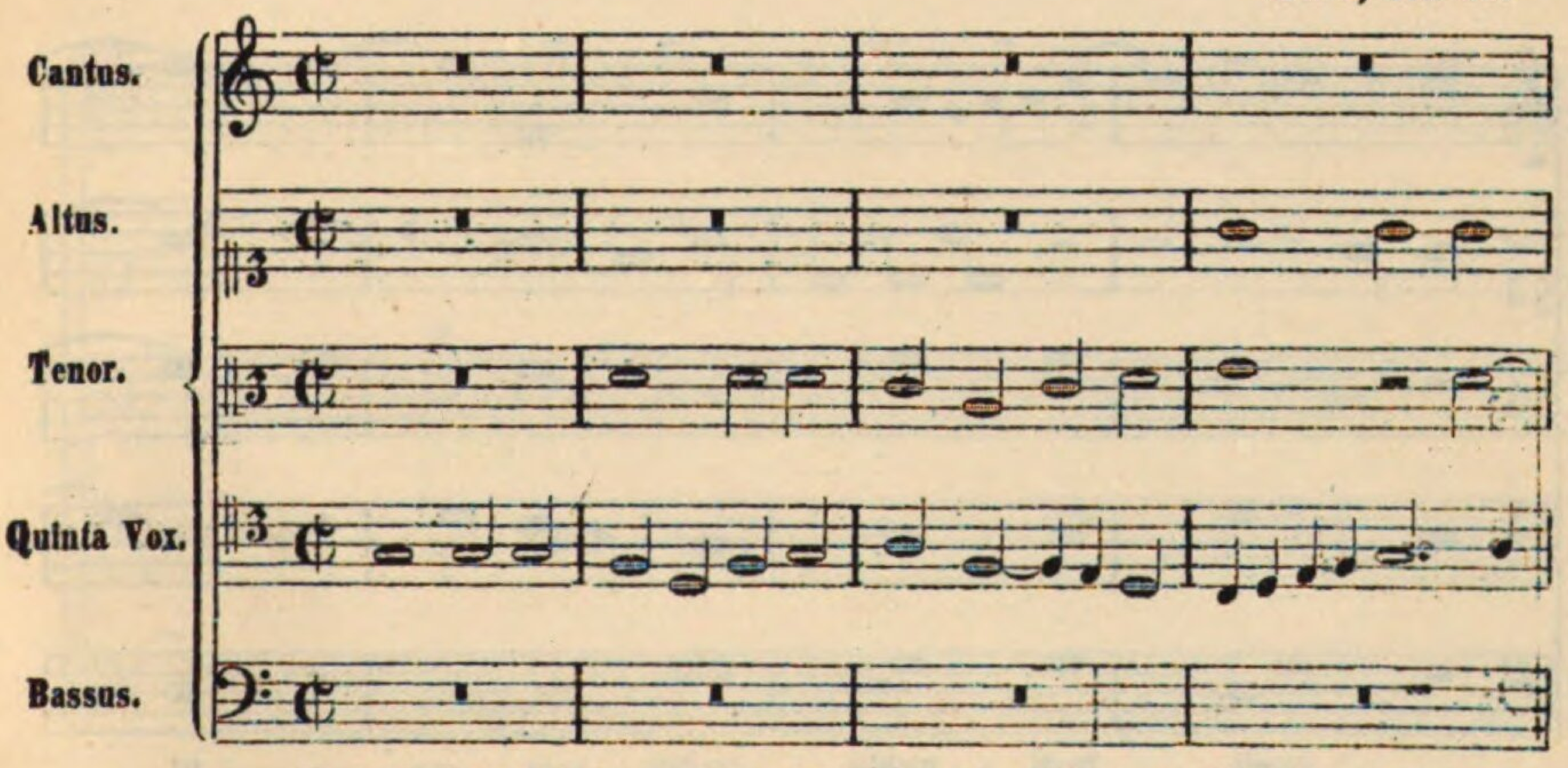

ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
ach weh der frist wirt mir zu lang
ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
ist, ach weh der frist wirt mir zu lang
mit schmer - - tzen, das ich offt klag, es
mit schmer - tzen, das ich offt
mit schmer - - tzen, das ich offt
mit schmer - tzen, das ich offt
schein kein tag, dein wirt ge - dacht
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im



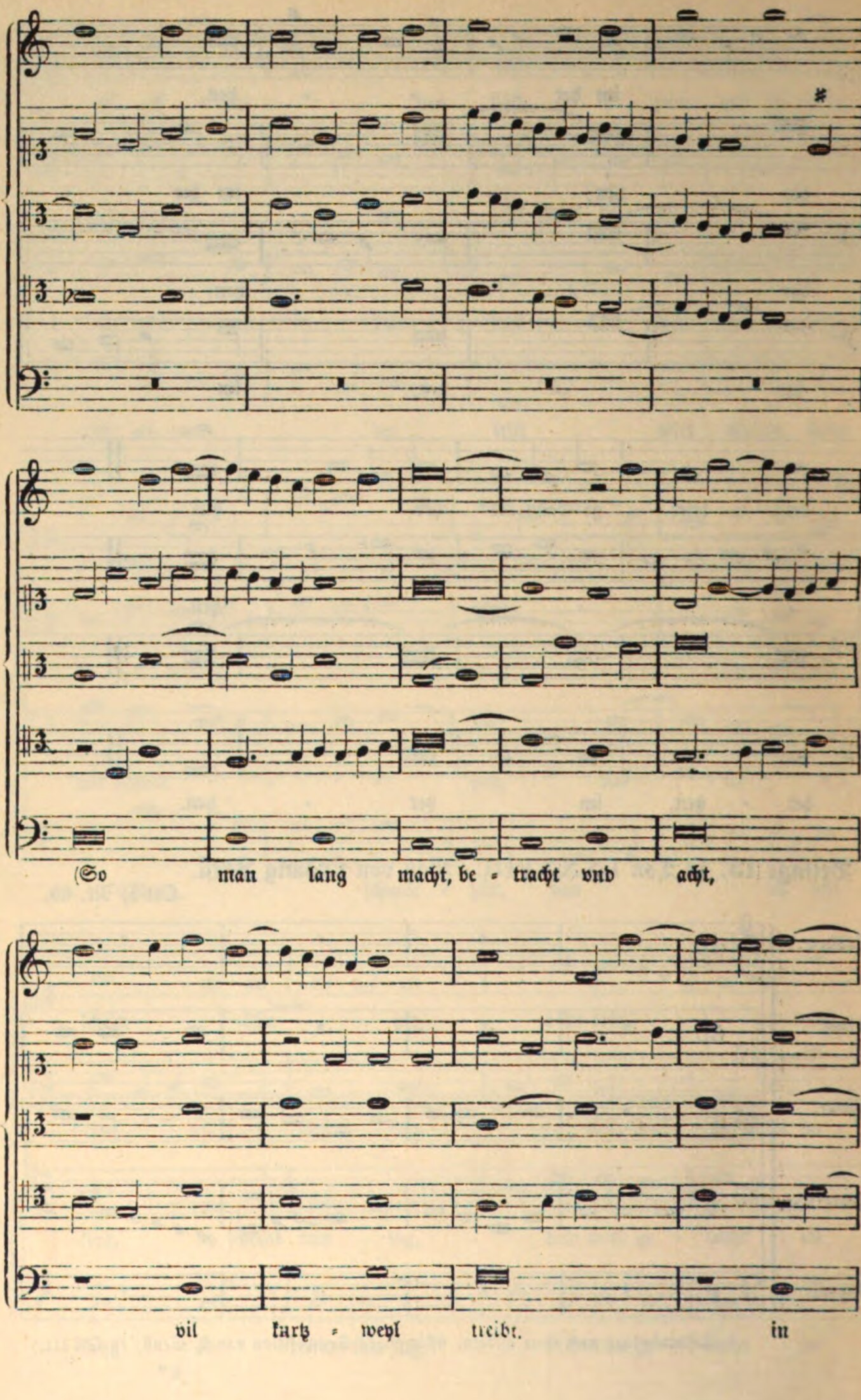


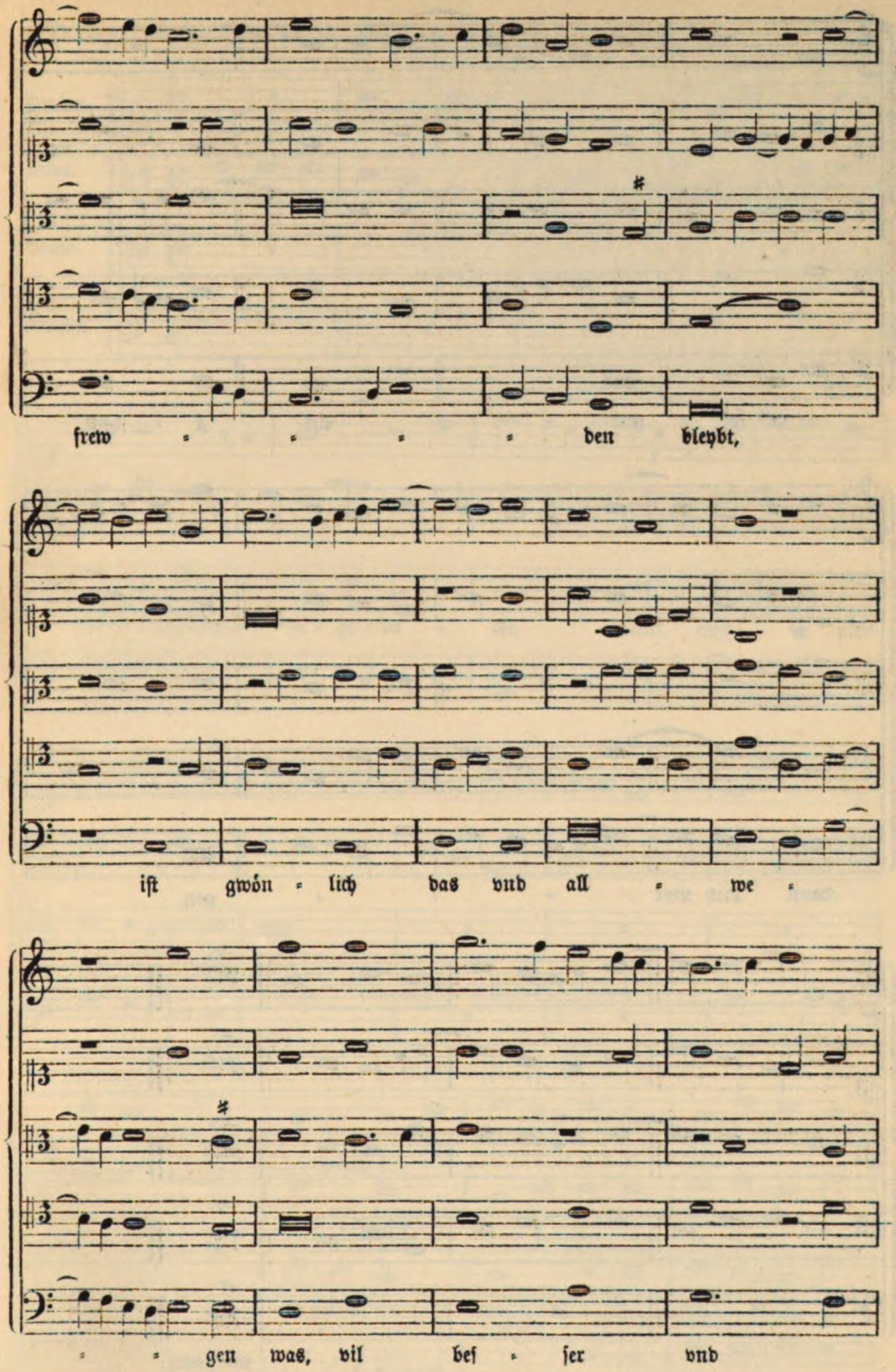
Beilage 13, zu Ton LXXXVIII. Satz von Ludwig Senfl.

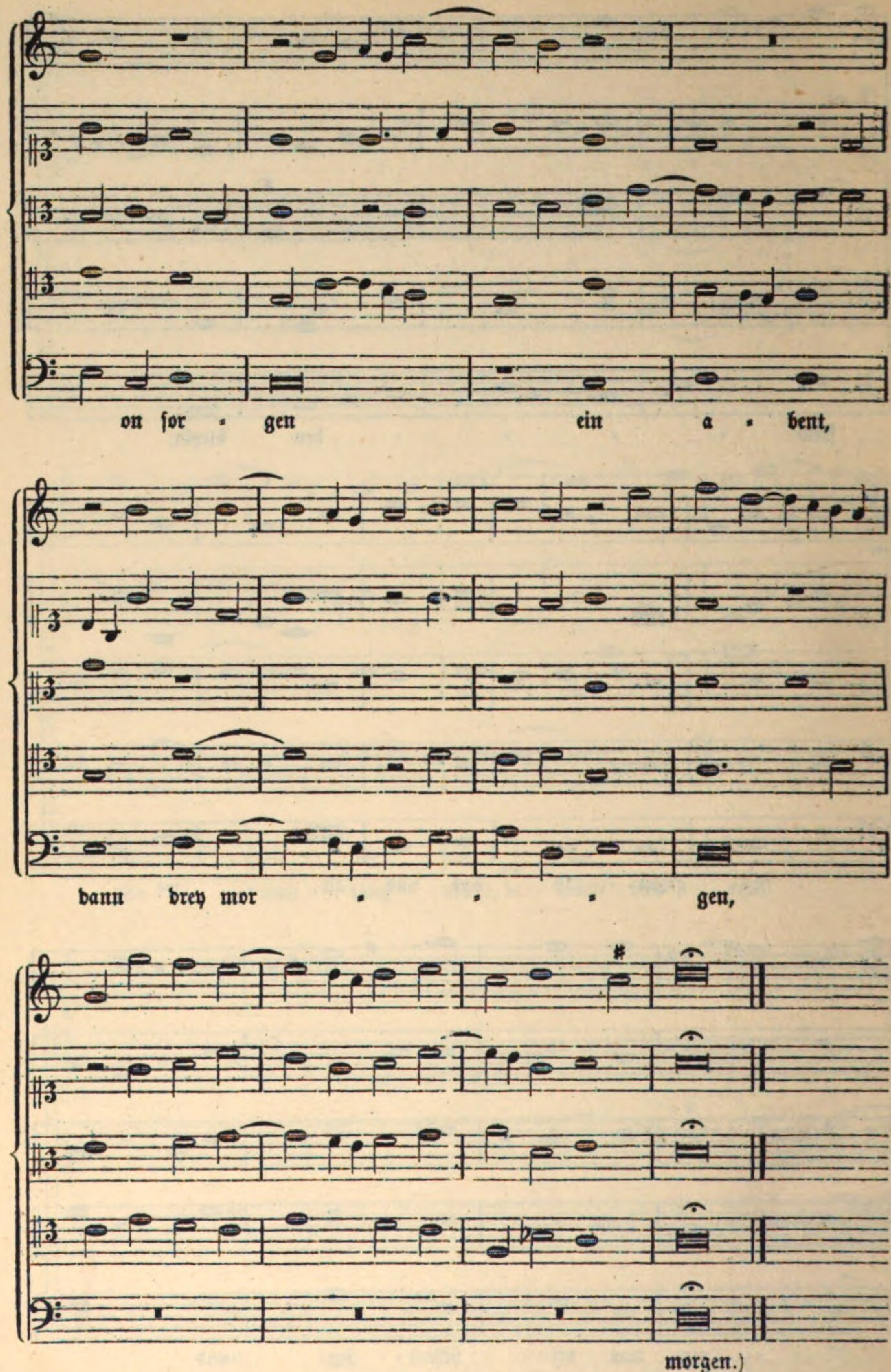
Ott I, Nr. 69.



(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Ott III.)
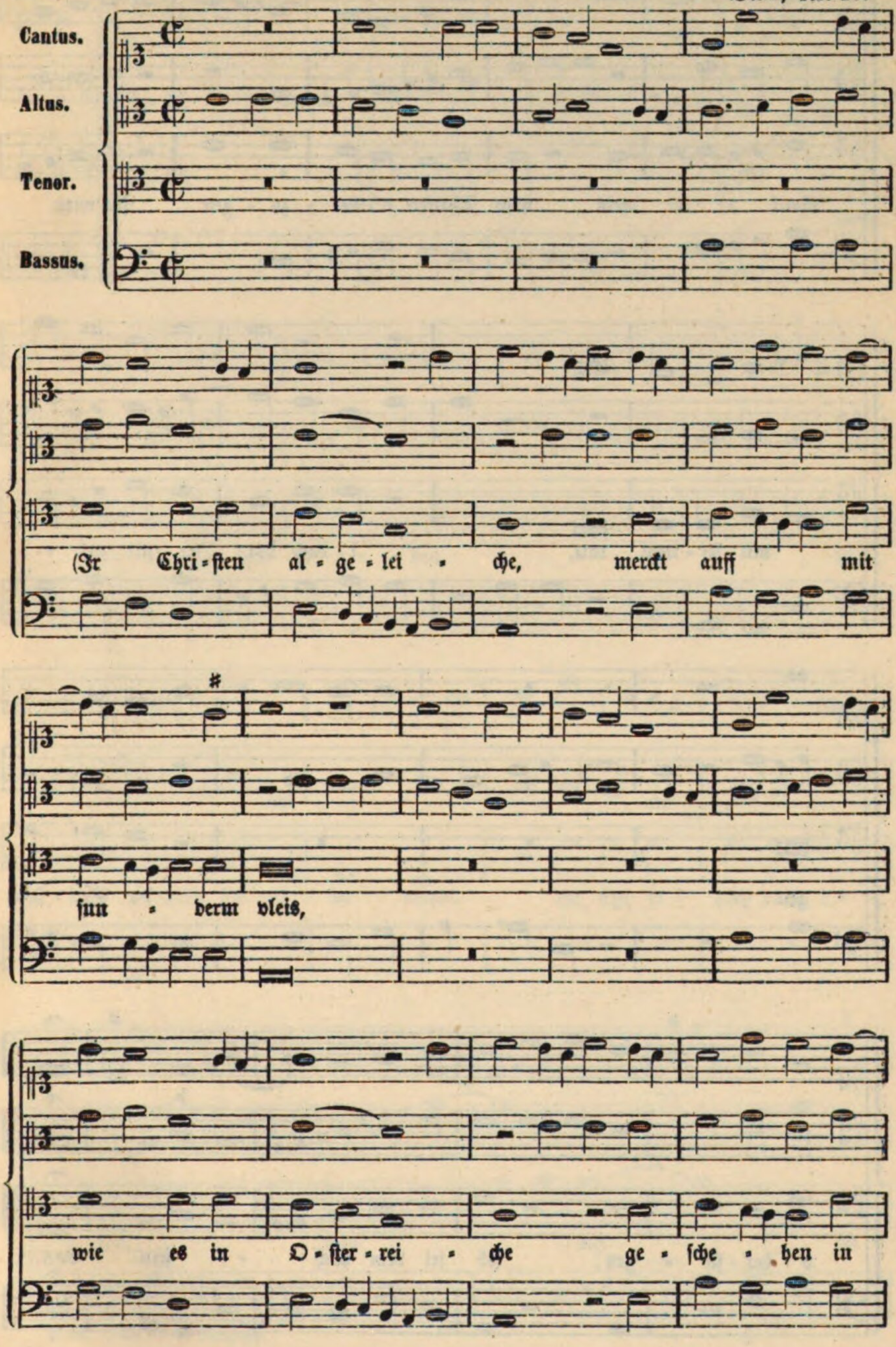

(So man lang macht, be - tracht vnd acht,
vil kurtz - weyl treibt. in

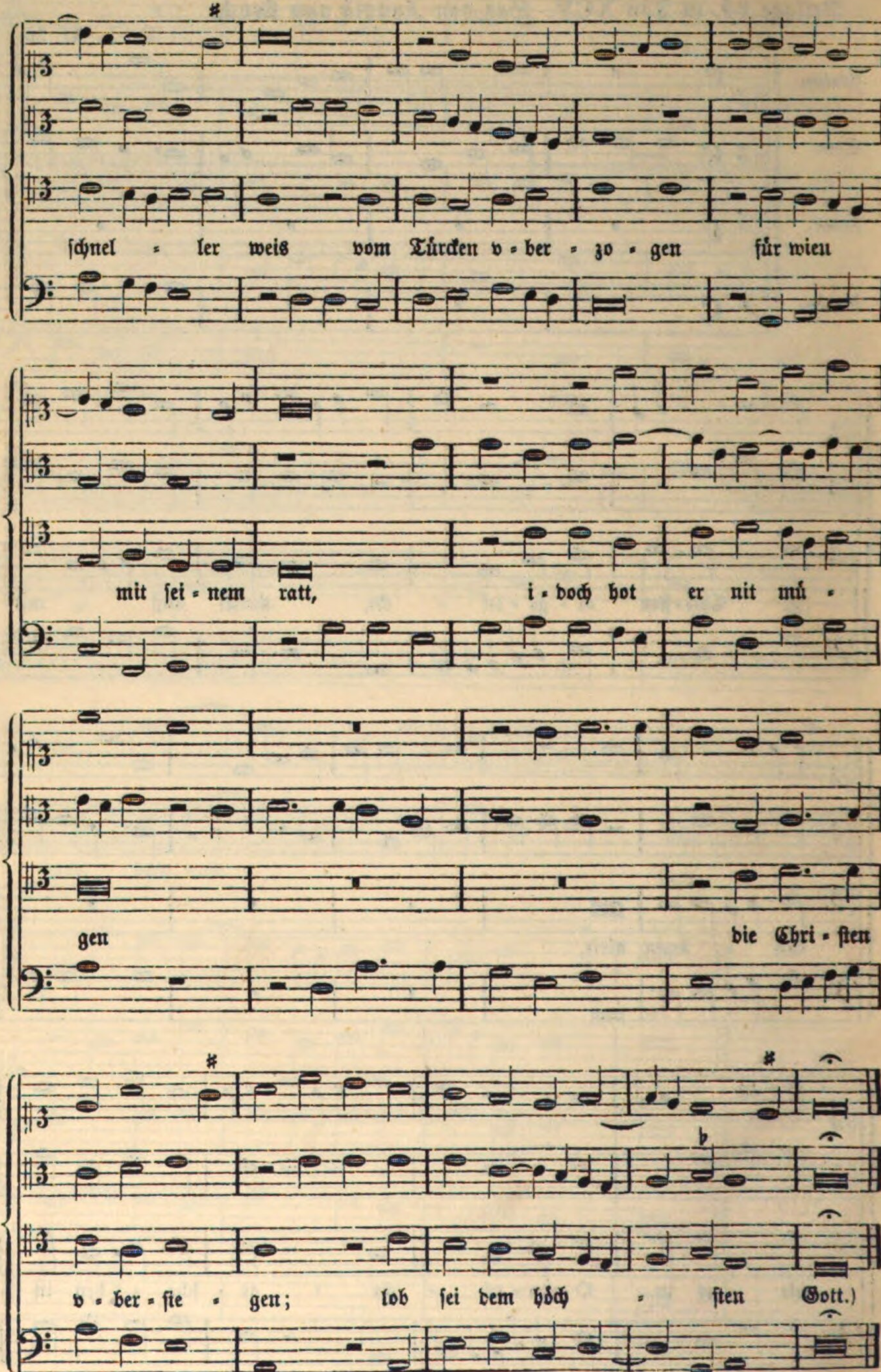

frew = = = = den bleybt,
ist gwón = lich das vnd all = we =
= = gen was, vil bes = ser vnd


on sor - gen ein a - bent,
dann drey mor - - - gen,
morgen.)

Beilage 14, zu Ton XCV. Satz von Arnold von Bruck.

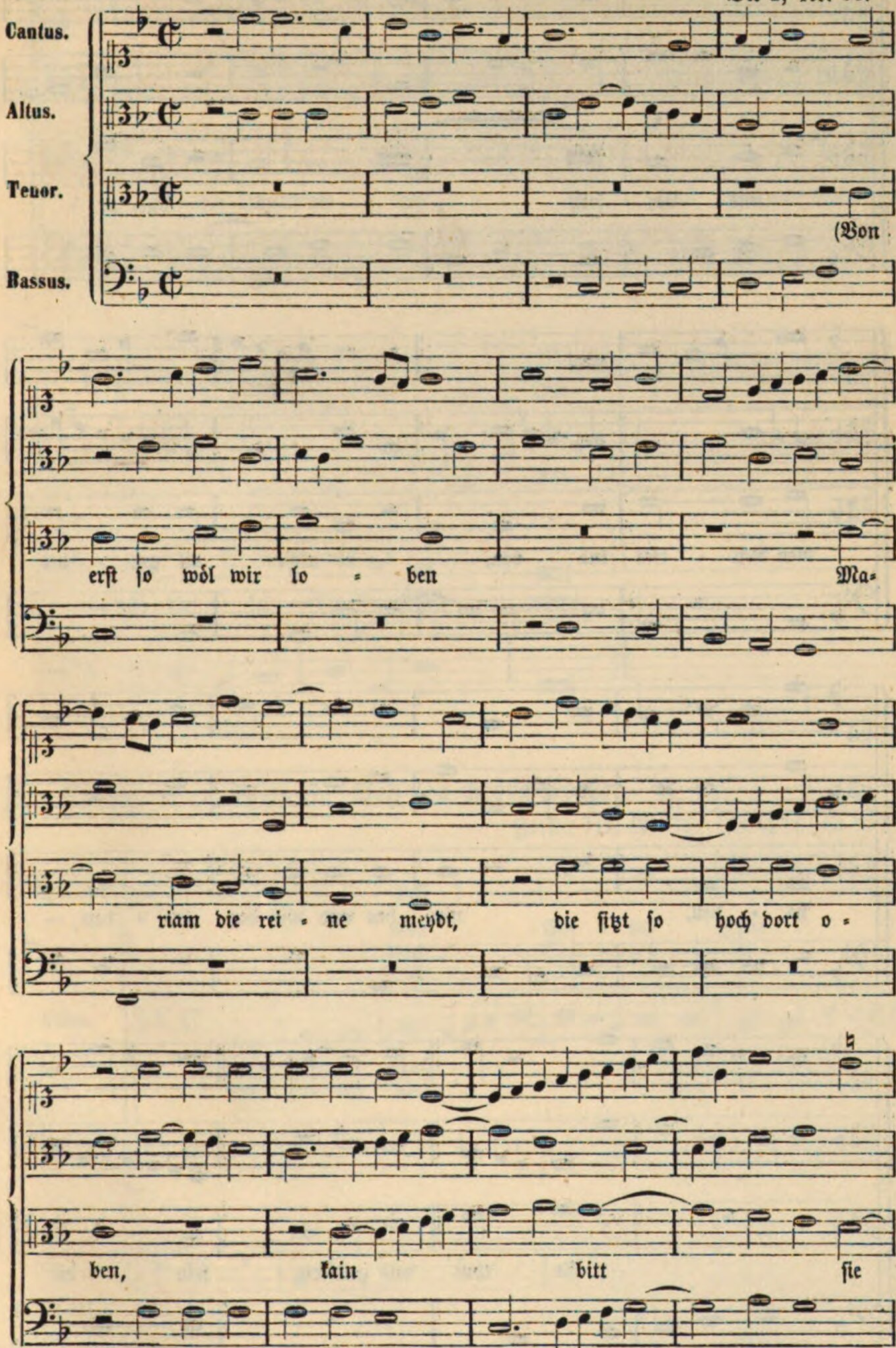
Ott I, Nr. 20.

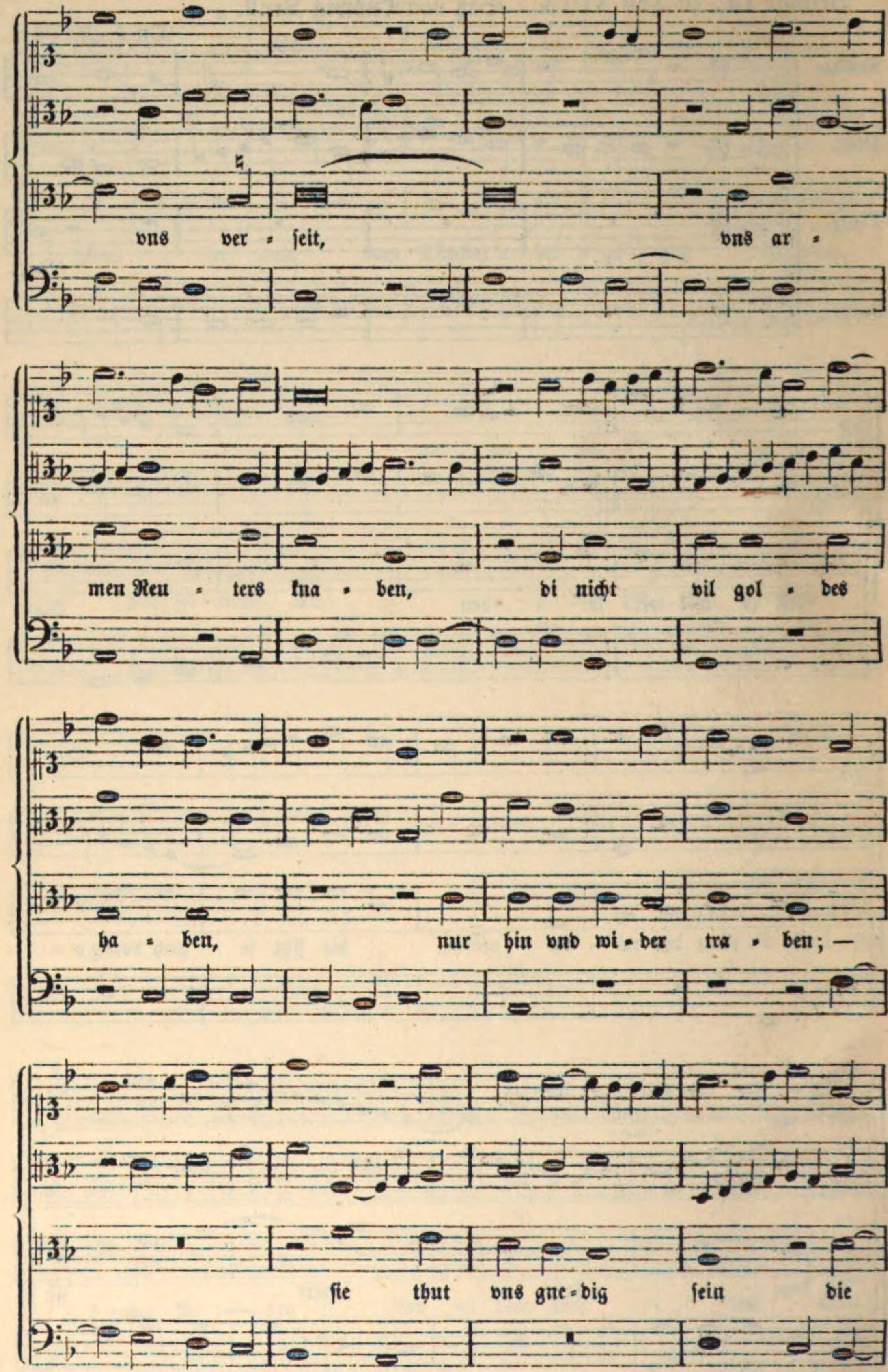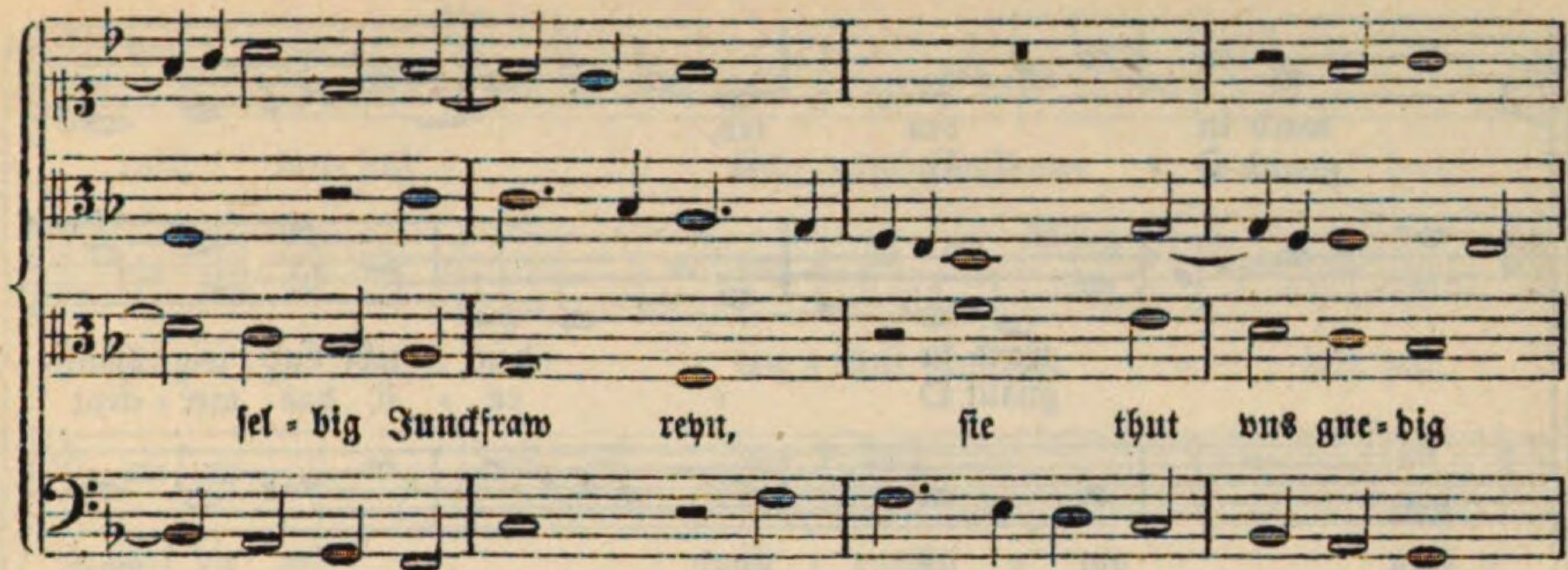



ſchnel - ler weis vom Türcken v - ber - zo - gen für wien
mit ſei - nem ratt, i - doch hot er nit mü -
gen die Chri - ſten
v - ber - ſie - gen; lob ſei dem höch - ſten Gott.)
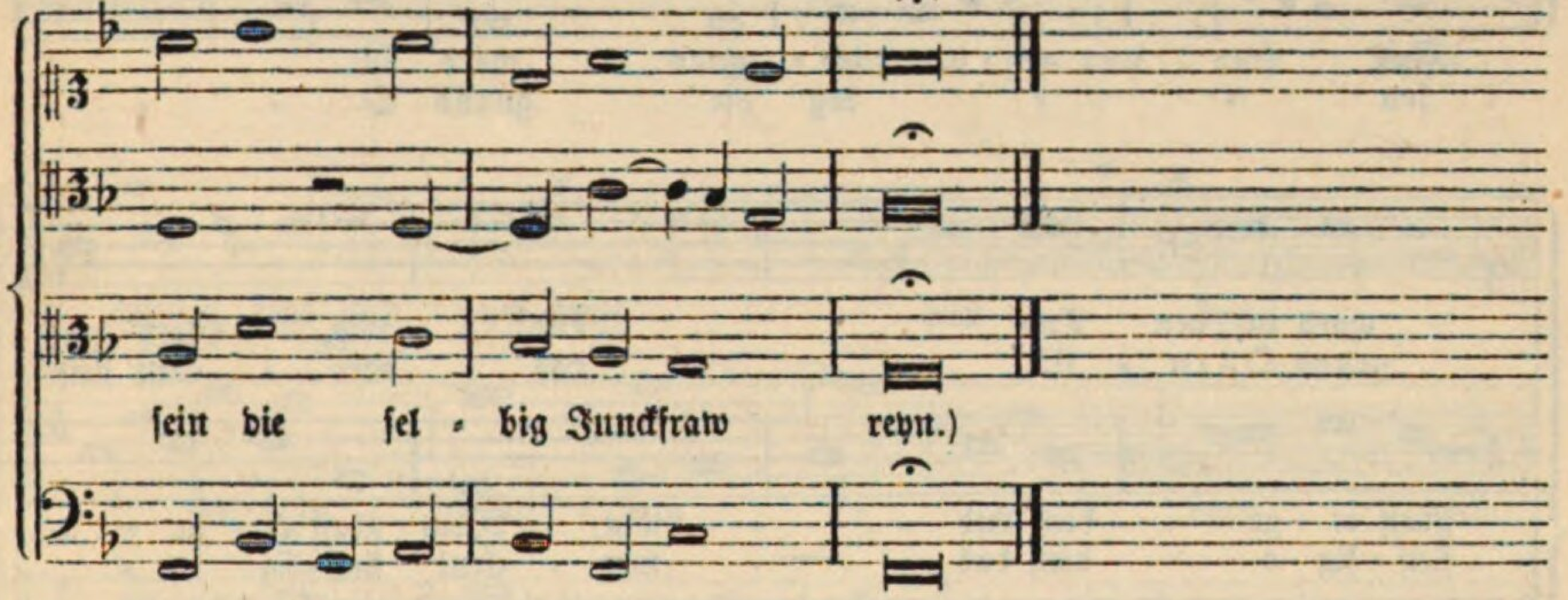
Beilage 15, zu Ton XCIX. Satz von **Ludwig Senfl.**

Ott I, Nr. 38.



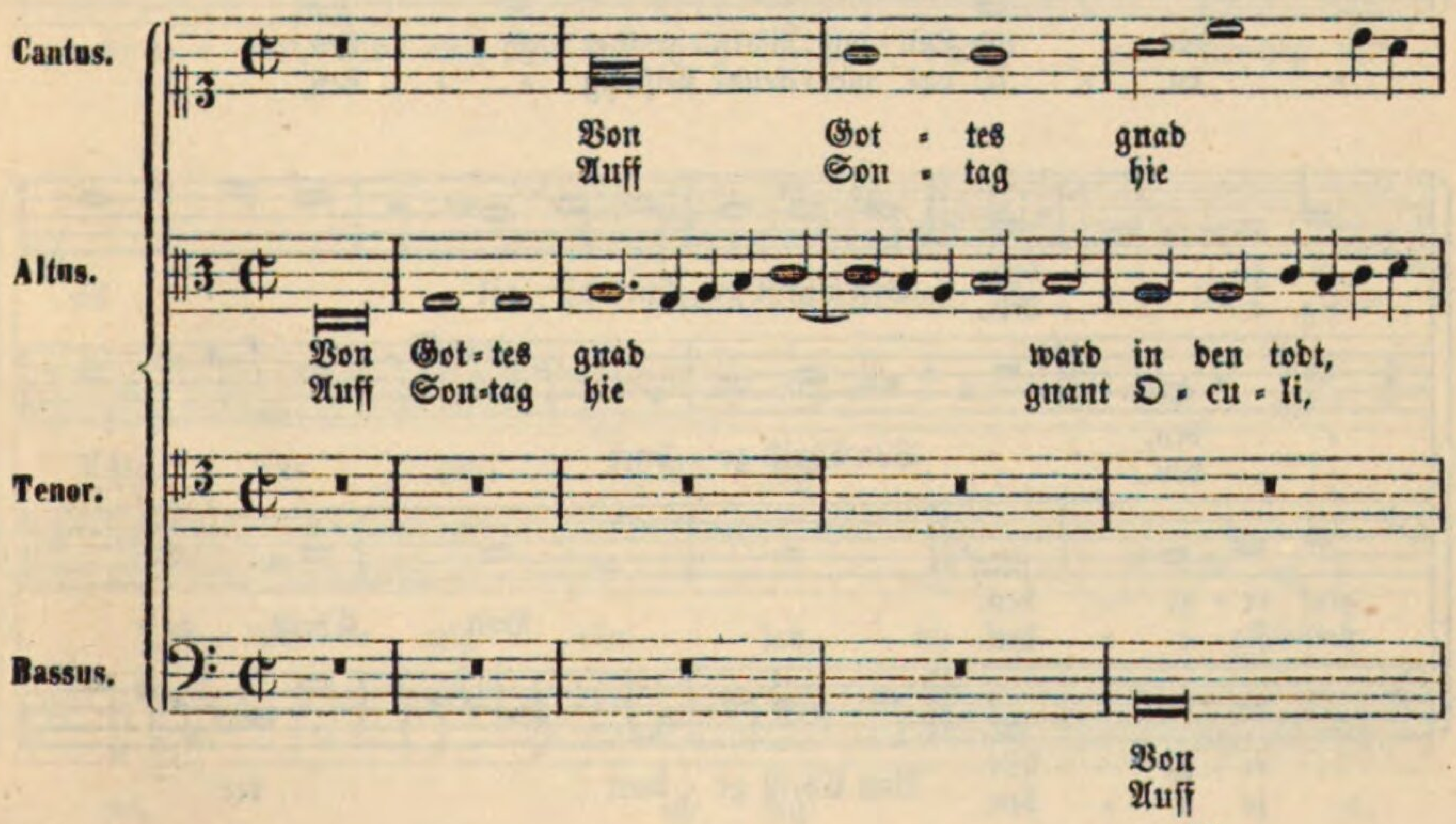

vns ver - seit, vns ar -
men Reu - ters kna - ben, di nicht vil gol - des
ha - ben, nur hin vnd wi - der tra - ben; —
sie thut vns gne - dig sein die
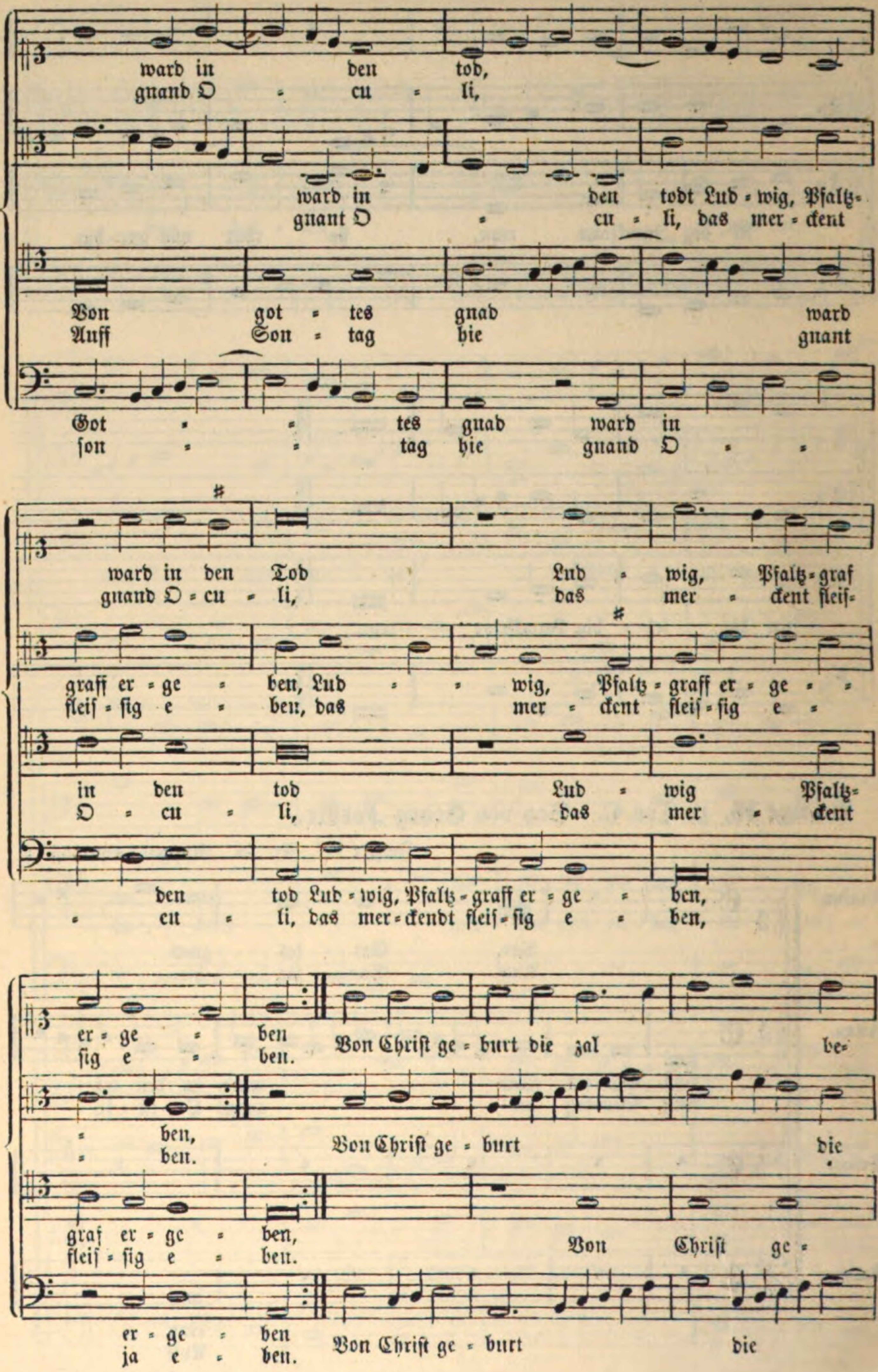




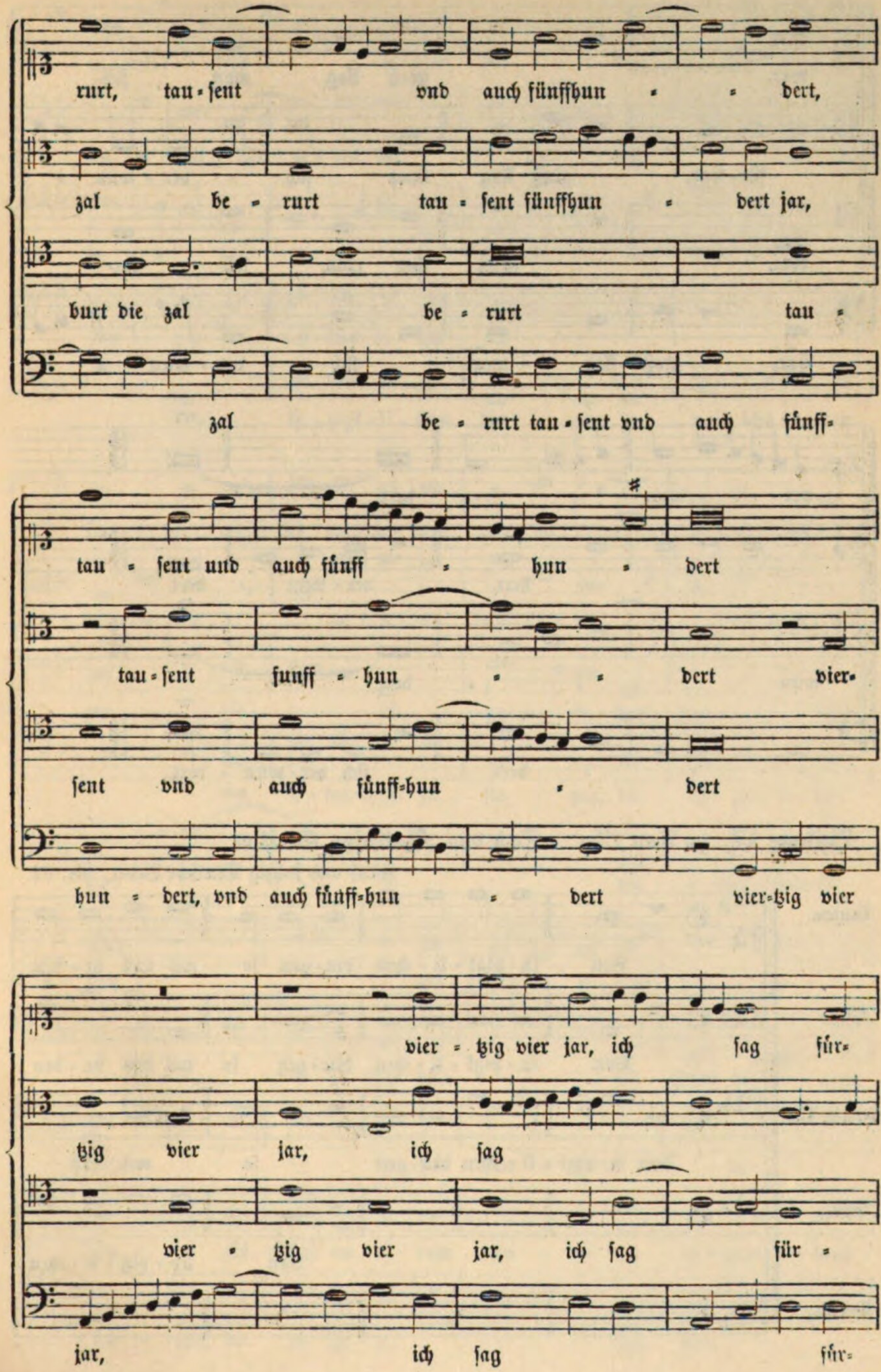
Beilage 16, zu Ton C. Satz von Georg Forster.
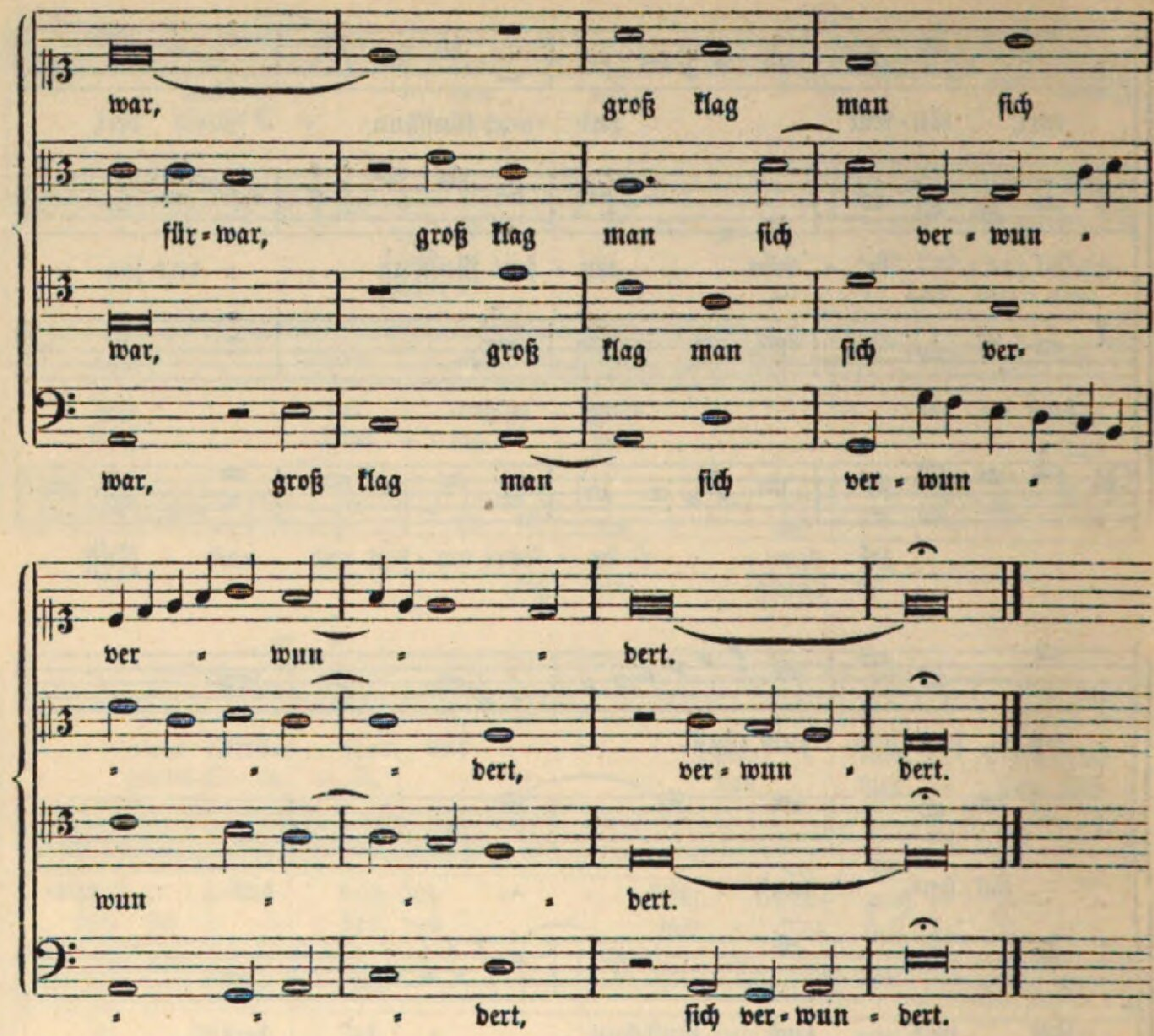
Forster III, Nr. 78. (Ausgabe von 1563.)
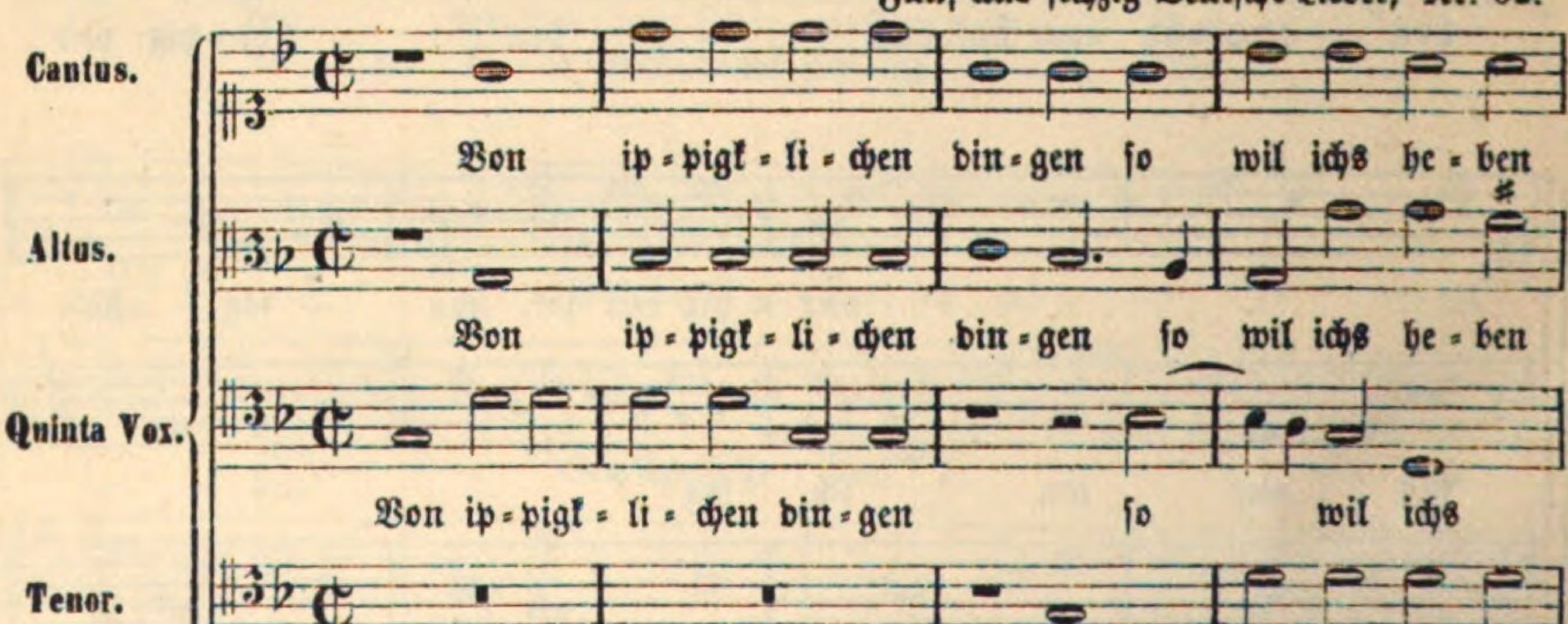




ward in den tod,
gnand O = cu = li,
ward in den todt Lud = wig, Psaltz=
gnant O = cu = li, das mer = ckent
Von got = tes gnad ward
Auff Son = tag hie gnant
Got = = tes gnad ward in
son = = tag hie gnand O = =
ward in den Tod Lud = wig, Psaltz = graf
gnand O = cu = li, das mer = ckent fleis=
graff er = ge = ben, Lud = = wig, Psaltz = graff er = ge = =
fleis = sig e = ben, das mer = ckent fleis = sig e =
in den tod Lud = wig Psaltz=
O = cu = li, das mer = ckent
den tod Lud = wig, Psaltz = graff er = ge = ben,
= cu = li, das mer = ckendt fleis = sig e = ben,
er = ge = ben
sig e = ben.
Von Christ ge = burt die zal be=
= ben,
= ben.
Von Christ ge = burt die
graf er = ge = ben,
fleis = sig e = ben.
Von Christ ge =
er = ge = ben
ja e = ben.
Von Christ ge = burt die
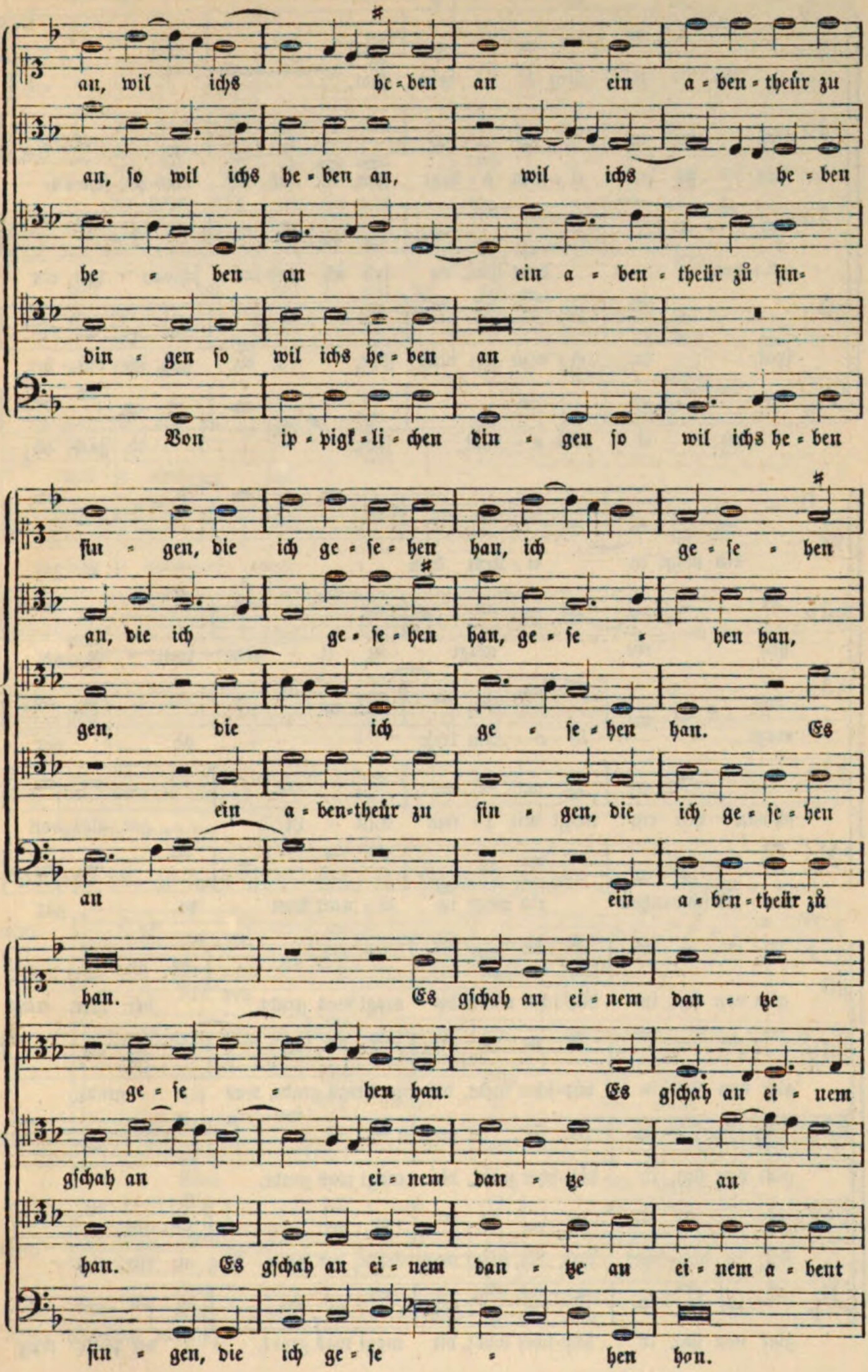

rurt, tau - ſent vnd auch fünffhun - - dert,
zal be - rurt tau - ſent fünffhun - dert jar,
burt die zal be - rurt tau -
zal be - rurt tau - ſent vnd auch fünff-
tau - ſent und auch fünff - hun - dert
tau - ſent funff - hun - - dert vier-
ſent vnd auch fünff-hun - dert
hun - dert, vnd auch fünff-hun - dert vier-tzig vier
vier - tzig vier jar, ich ſag für-
tzig vier jar, ich ſag
vier - tzig vier jar, ich ſag für -
jar, ich ſag für-

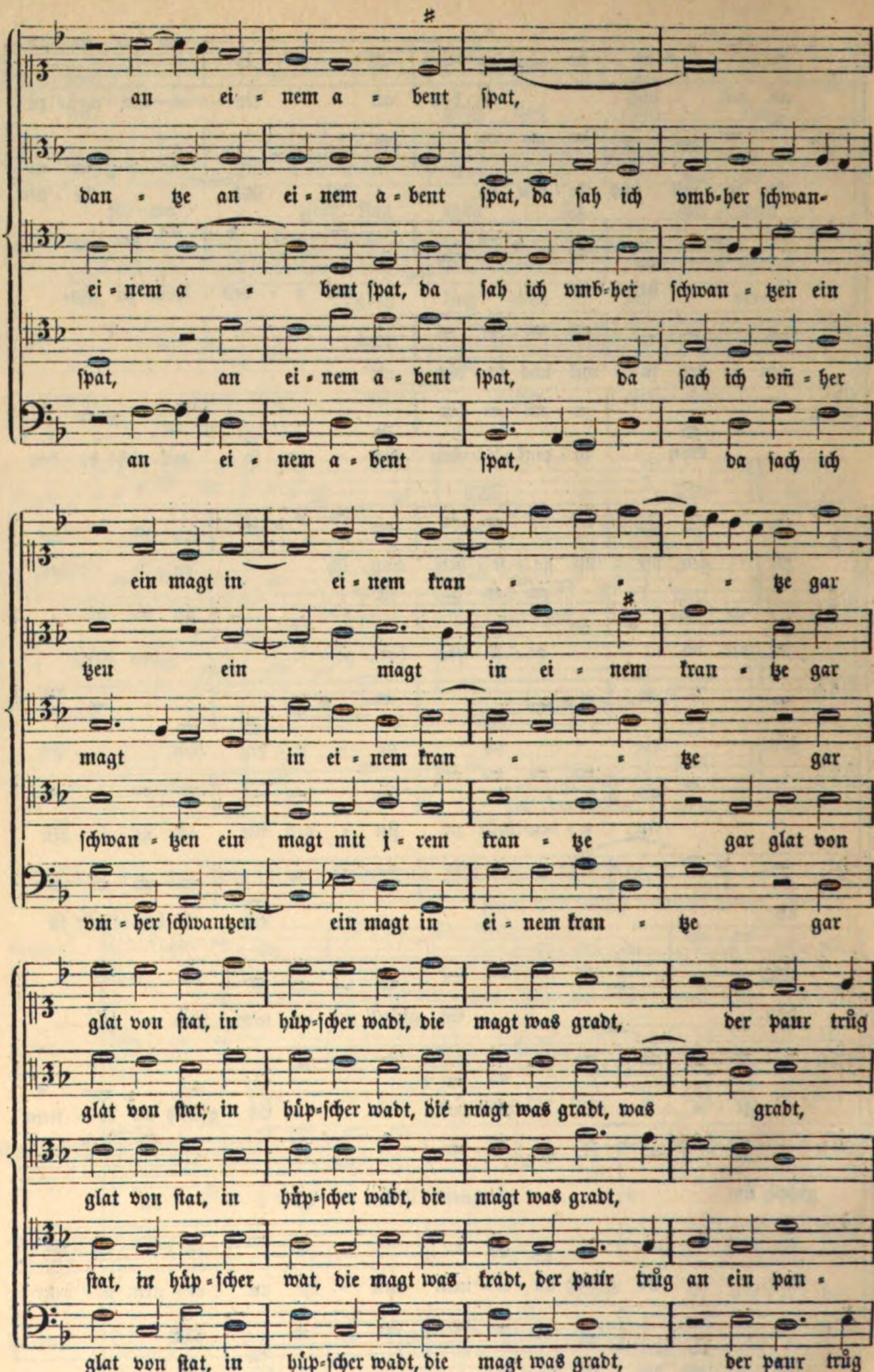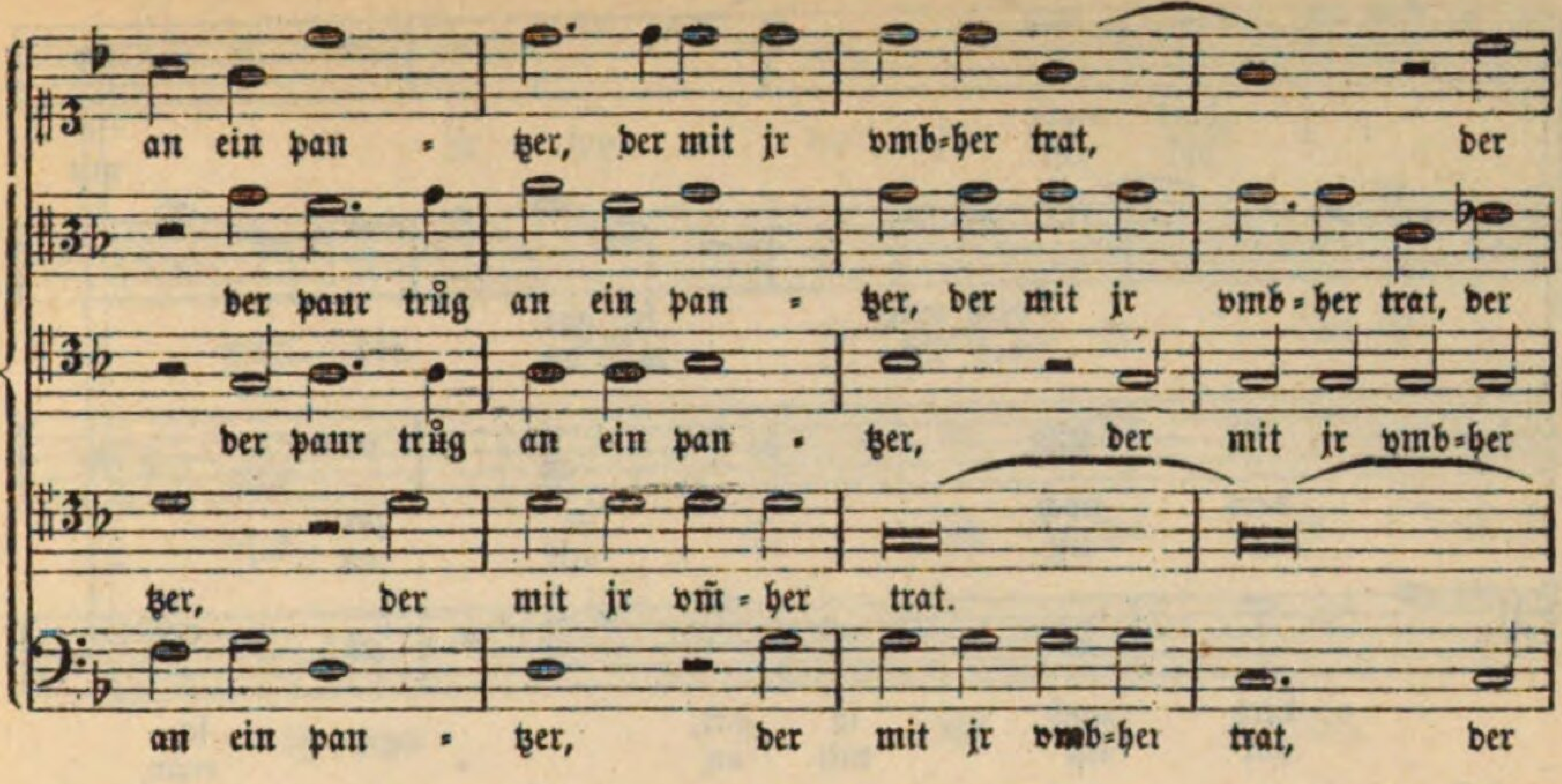


Beilage 17, zu Ton CI. Satz von **Matthias Greitter.**

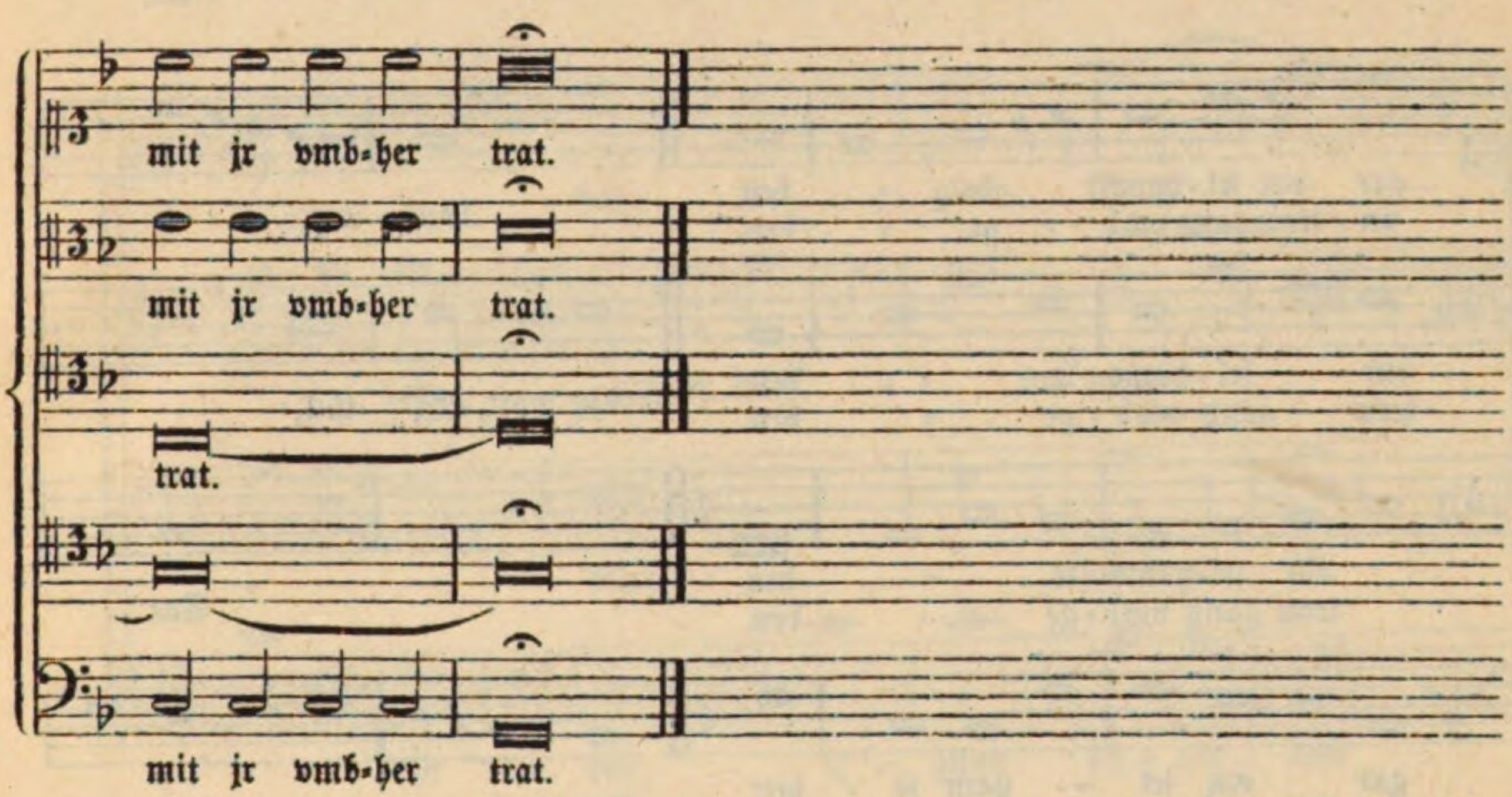
Fünf und sechzig Teutsche Lieder, Nr. 62.




an, wil ichs he = ben an ein a = ben = theür zu
an, so wil ichs he = ben an, wil ichs he = ben
he = ben an ein a = ben = theür zů sin=
din = gen so wil ichs he = ben an
Von ip = pigk = li = chen din = gen so wil ichs he = ben
sin = gen, die ich ge = se = hen han, ich ge = se = hen
an, die ich ge = se = hen han, ge = se = hen han,
gen, die ich ge = se = hen han. Es
ein a = ben=theür zu sin = gen, die ich ge = se = hen
an ein a = ben = theür zů
han. Es gschah an ei = nem dan = tze
ge = se = hen han. Es gschah an ei = nem
gschah an ei = nem dan = tze an
han. Es gschah an ei = nem dan = tze an ei = nem a = bent
sin = gen, die ich ge = se = hen hon.
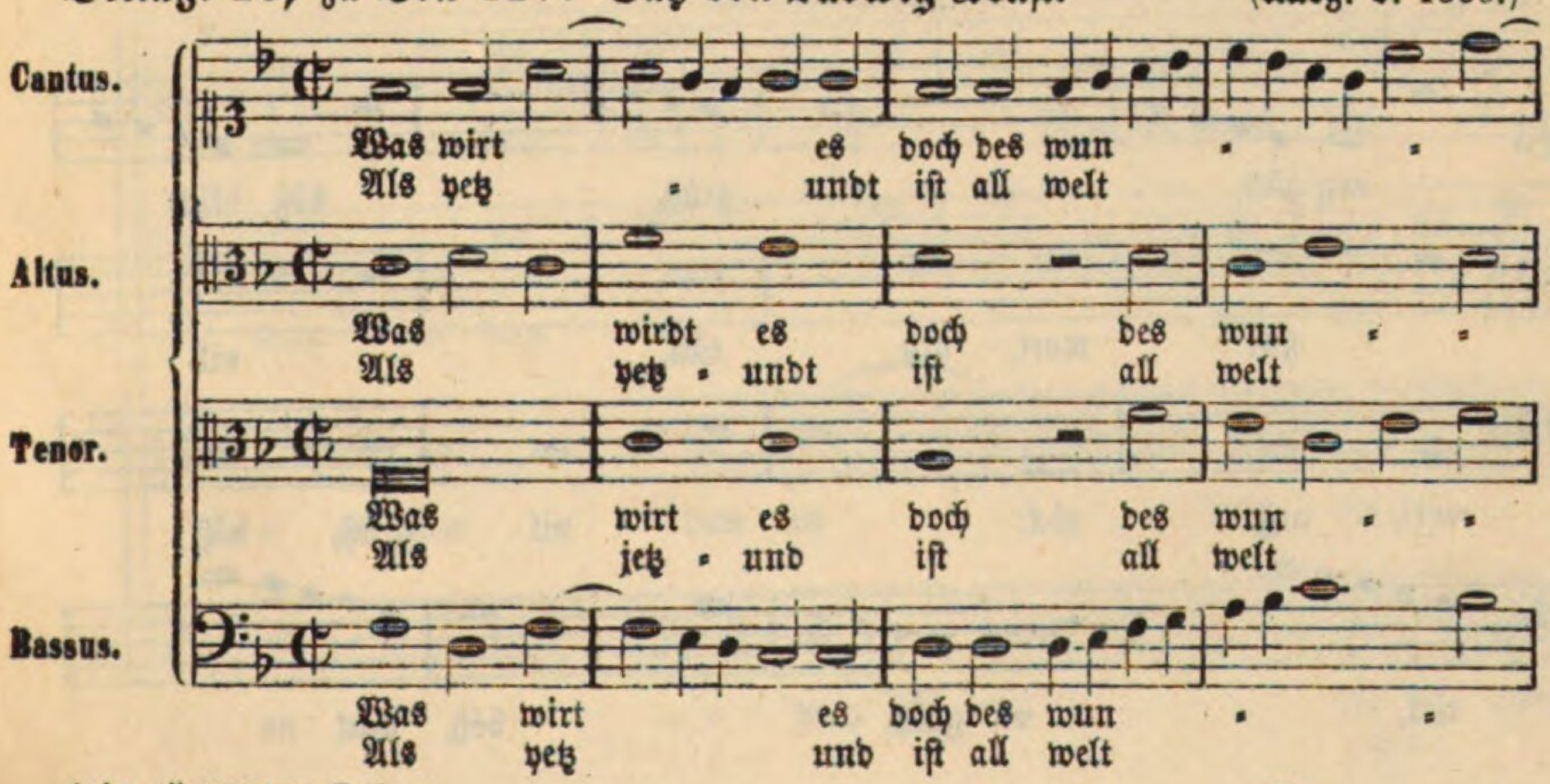

an ei - nem a - bent spat,
dan - tze an ei - nem a - bent spat, da sah ich vmb-her schwan-
ei - nem a - bent spat, da sah ich vmb-her schwan - tzen ein
spat, an ei - nem a - bent spat, da sach ich vm̃ - her
an ei - nem a - bent spat, da sach ich
ein magt in ei - nem kran - - - tze gar
tzen ein magt in ei - nem kran - tze gar
magt in ei - nem kran - - tze gar
schwan - tzen ein magt mit j - rem kran - tze gar glat von
vm - her schwantzen ein magt in ei - nem kran - tze gar
glat von stat, in hůp-scher wadt, die magt was gradt, der paur trůg
glat von stat, in hůp-scher wadt, die magt was gradt, was gradt,
glat von stat, in hůp-scher wadt, die magt was gradt,
stat, in hůp - scher wat, die magt was kradt, der paur trůg an ein pan -
glat von stat, in hůp-scher wadt, die magt was gradt, der paur trůg



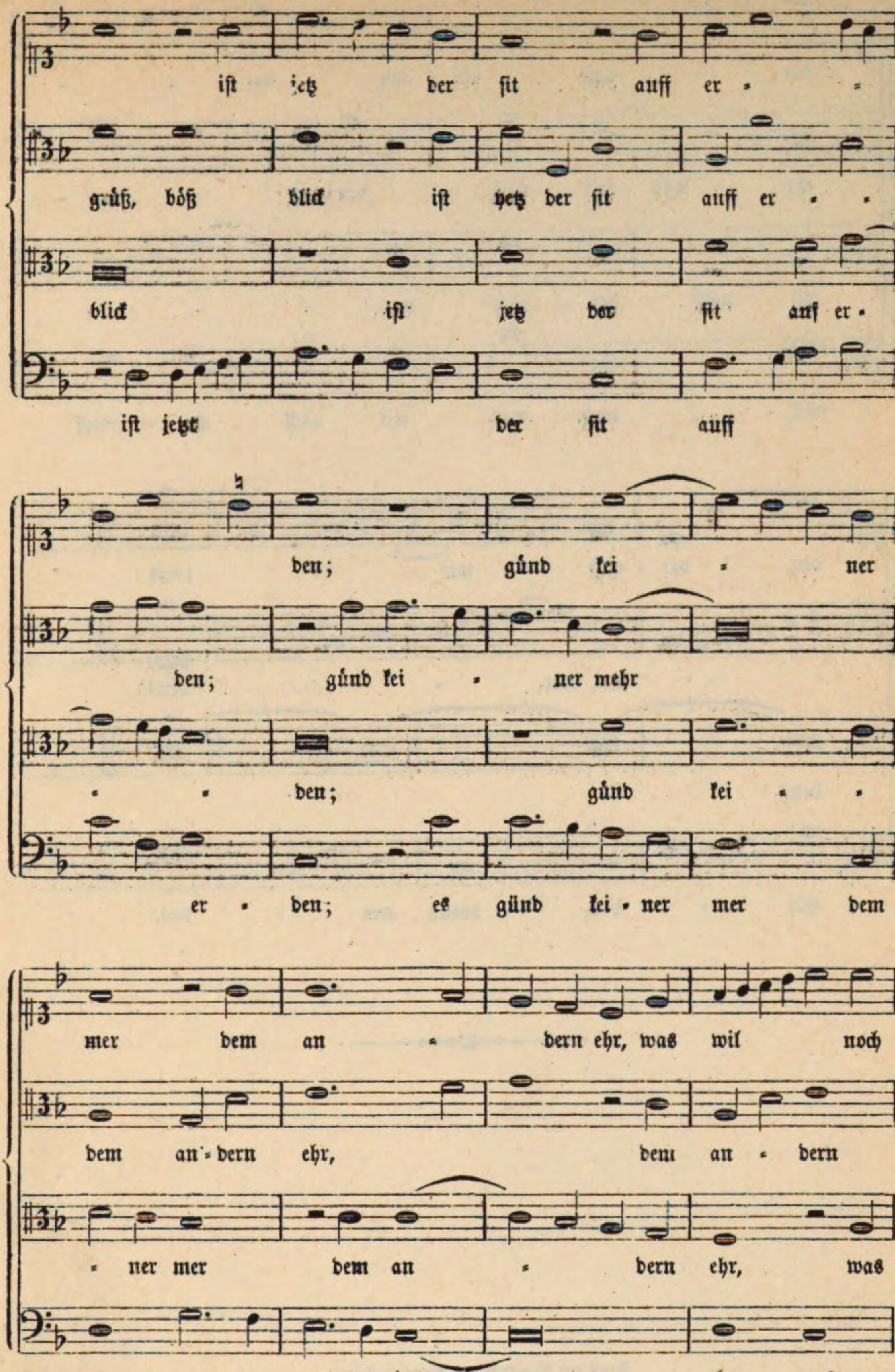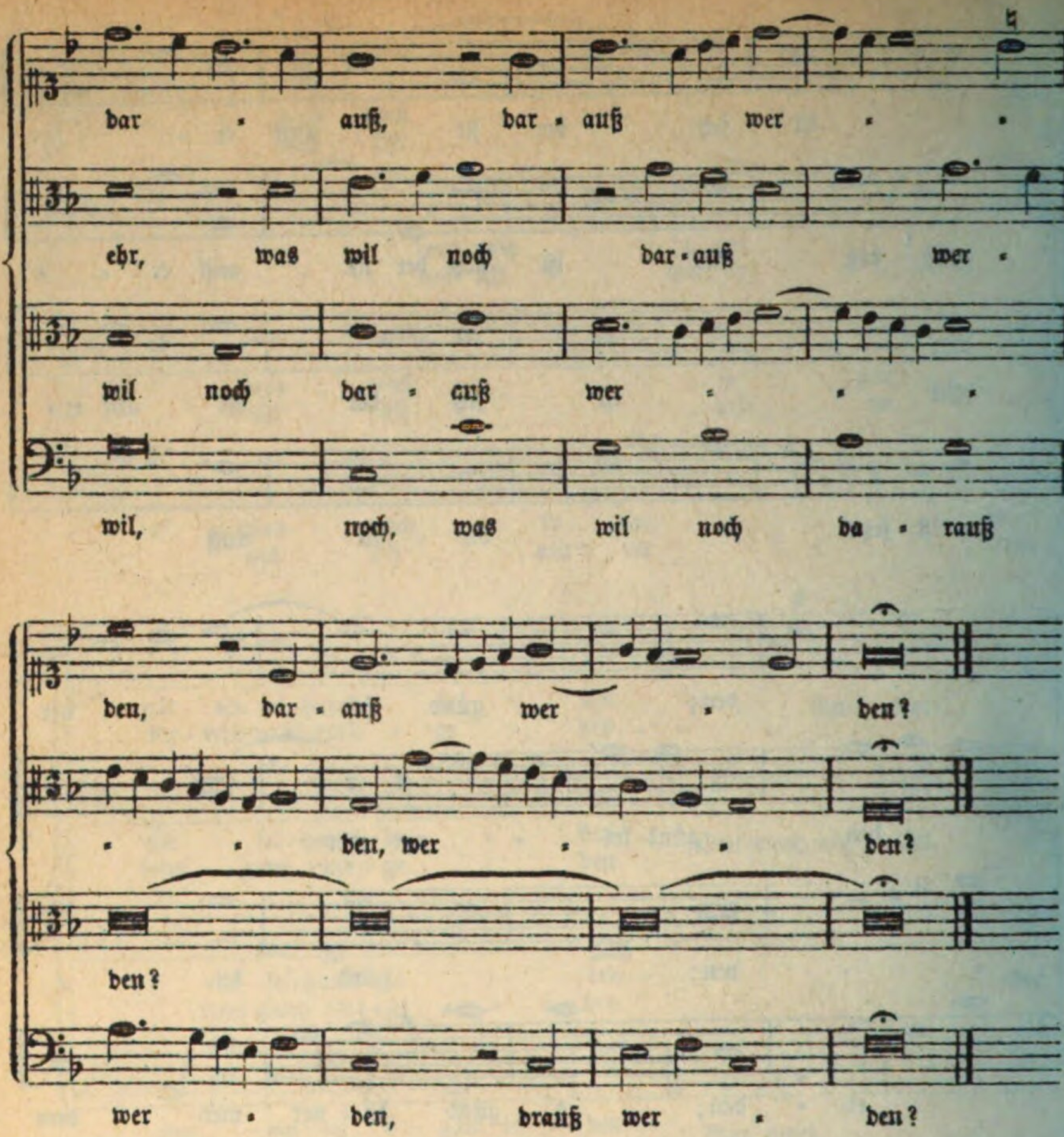


Beilage 18, zu Ton CIV. Satz von Ludwig Senfl.

Forster I, Nr. 24.
(Ausg. v. 1560.)
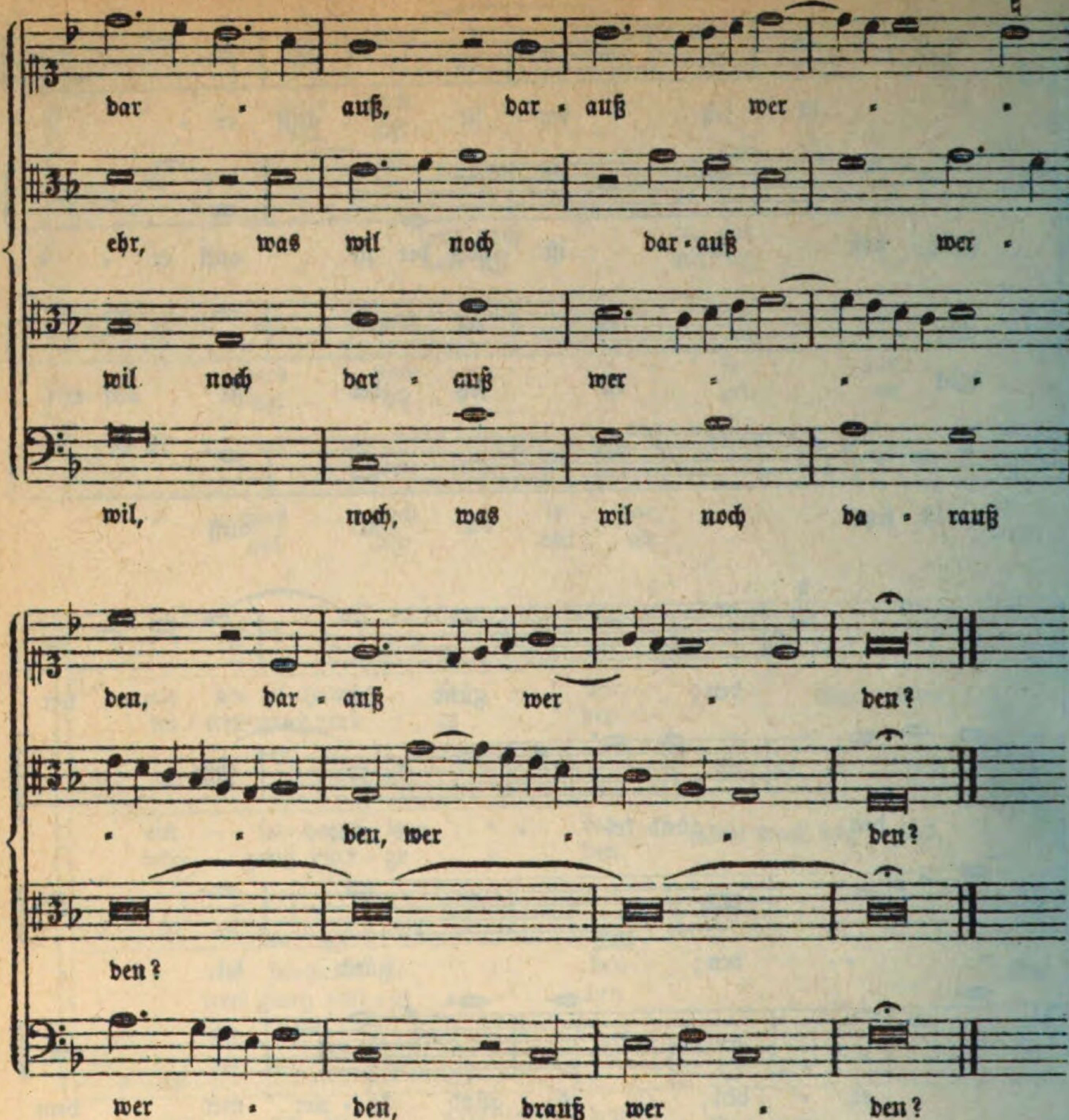



- - ders noch ſo
vol liſt mit
- - ders noch ſo gar
vol liſt mit vn - -
- ders noch ſo gar
vol liſt mit vn - -
- ders noch ſo gar, ſo
vol liſt mit vn - trew,
gar ein ſel-tzams le - ben Gut wort,
vn-trew gantz vmb - ge - ben.
ein ſel-tzams le - ben Gut wort, arg tůck,
trew gantz vmb-ge - ben.
ein ſel-tzams le - - ben Gut
trew gantz vmb-ge - ben.
gar ein ſel - tzam le - ben Gut wort, arg
vn - trew gantz vmb - ge - ben.
arg tůck, vil grůß, böß blick
gut wort, arg tůck, vil
wort, arg tůck, vil grůß, böß
tůck, vil grůß, böß ſtůck


ist jetz der sit auff er = =
grüß, böß blick ist yetz der sit auff er = =
blick ist jetz der sit auf er =
ist jetzt der sit auff
den; günd kei = ner
den; günd kei = ner mehr
= = den; günd kei = =
er = den; es günd kei = ner mer dem
mer dem an = dern ehr, was wil noch
dem an = dern ehr, dem an = dern
= ner mer dem an = dern ehr, was
an = = dern ehr, was



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

60 1/7



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.